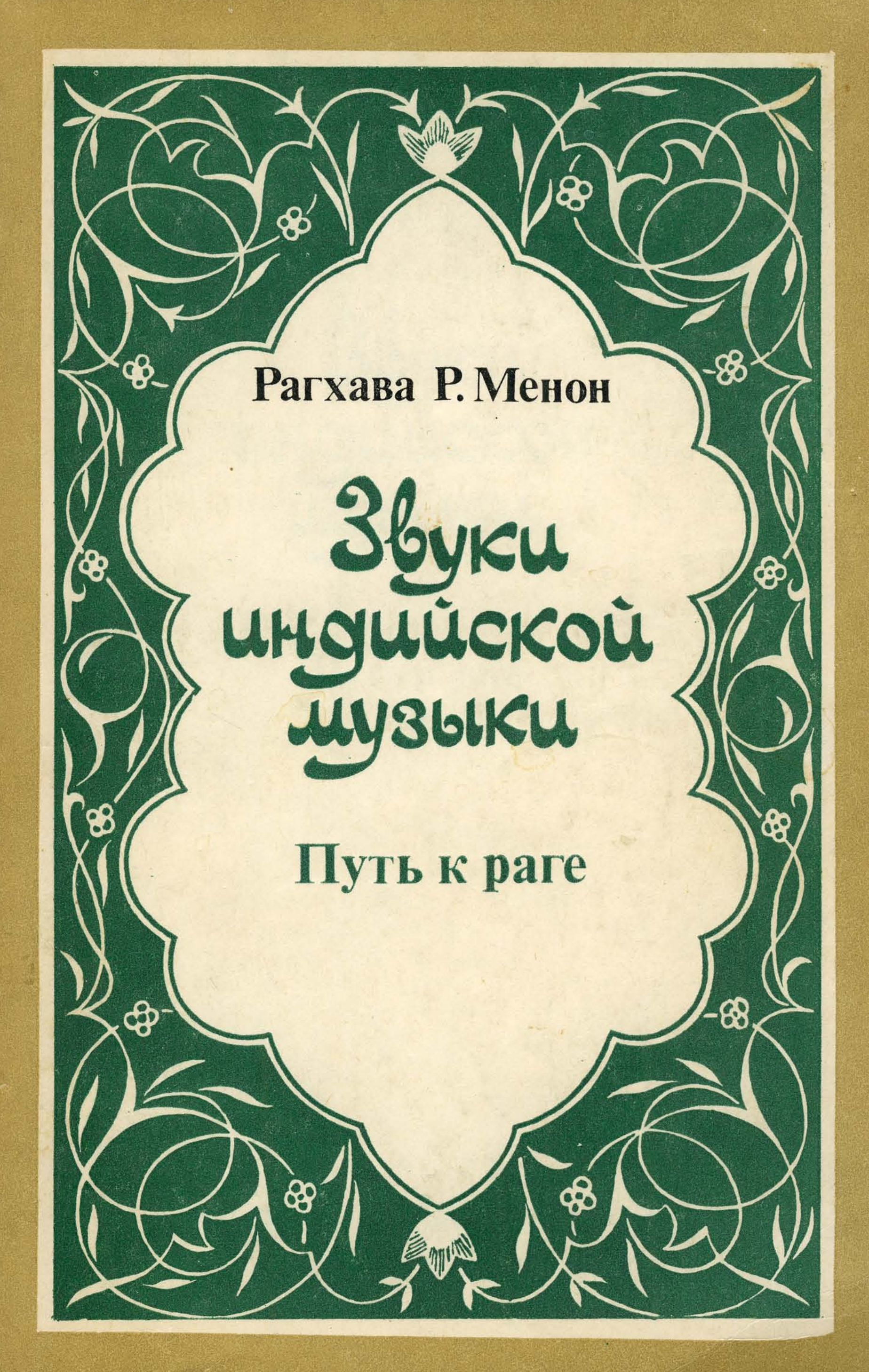

Рагхава Р. Менон
Звуки индийской музыки
Путь к раге

Рагхава Р. Менон

Звуки индийской музыки

Путь к раге

Издательство «Музыка»
Москва, 1982

Raghava R. Menon
The Sound of
Indian Music
A Journey
into Raga
Indian book company
Delhi

*Перевод с английского
и комментарии
А. М. ДУБЯНСКОГО*

Рецензенты:
|С. А. Баласанян| и
Г. М. Бонгард-Левин

Менон Рагхава Р.

М-50 Звуки индийской музыки: Путь к раге/Пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского. — М.: Музыка, 1982. — 80 с., ил.

Опубликованная в Индии в 1976 г. в серии «India Library» книга индийского музыковеда и критика вводит читателя в самобытный мир индийской классической музыки, знакомит со сложным и неповторимым искусством раги. Автор рассматривает тему в разных аспектах, большое внимание уделяет вопросам общеэстетического, психологического, социологического порядка, а главное, стремится вникнуть в сущность процессов творчества и восприятия индийского музыкального искусства. Книга предназначена для музыкантов-профессионалов, а также для любителей.

78И

От переводчика

Автор этой небольшой книги Рагхава Р. Менон, по образованию не только музыковед, но и математик и социолог, принадлежит к тому сравнительно немногочисленному слою индийской интеллигенции, представители которой, тонко чувствуя и высоко ценя достижения своей национальной культуры, в то же время способны со знанием дела судить и о культуре западной. Степень знания и понимания ими этой последней может быть, конечно, различной, но приобщенность к ней не может не оказать на них некоторого влияния. Нередко это влияние сказывается в желании сравнить, сопоставить явления двух культурных миров.

Предлагаемая нашему читателю настоящая книга, не являясь сколько-нибудь специальным исследованием индийской музыки, представляет собой своего рода эссе, насыщенное эмоциональными высказываниями и оценками, яркими образами, необычными сравнениями. Вероятно, не все здесь может нас удовлетворить — кое-где недостает информативности, порой хочется большей глубины и точности суждений (в частности, как раз в области сопоставления явлений западной и индийской музыки), но увлеченность и искренность автора не оставят нас равнодушными. Проявляя большое уважение к западной культуре и широкую осведомленность в области музыки, литературы, кинематографии, автор непринужденно оперирует в своей книге множеством имен и названий. Правда, некоторые из этих имен и названий могут показаться нам случайными или незначительными, а высказанные оценки — не всегда обоснованными. Так, например, подчеркивая огромную роль, которую играет в музыкальной культуре Запада нотная запись, автор, как нам кажется, склонен на этом основании преуменьшать духовное начало в западной музыке, равно как и момент исполнительской индивидуальности. Или, скажем, рассуждение о закадровой музыке в кинофильме недостаточно нас удовлетворяет, потому что

мы знаем о более глубокой интерпретации звуко-зрительного контрапункта в кино в работах С. Эйзенштейна.

Возможно, в книге найдутся и другие моменты, слишком субъективные высказывания, с которыми читатель вправе не согласиться. Надо, однако, иметь в виду, что автор и не ставит себе задачи сколько-нибудь фундаментального сопоставления двух музыкальных систем, точно так же как и не предполагает систематического изложения основ индийской музыки; его намерением является приобщение западного читателя к духовной атмосфере и ценностям индийской музыки, и он делает это в своей книге с неподдельным энтузиазмом и горячей заинтересованностью. Здесь уместно было бы, на наш взгляд, сослаться на слова Иегуди Менухина, предпосланные другой книге Рагхава Р. Менона, «Открытие индийской музыки» (1973 г.): «...Эта книга написана с большим чувством, глубоким пониманием и вместе с тем с ясностью изложения, соответствующей западному мышлению. К счастью, эта ясность не помешала поэтичности, которая неотделима от всякого индийского высказывания...»

Данная книга совершенно сознательно лишена каких-либо разъяснений, касающихся «технологии» индийской музыки или упоминаемых здесь имен представителей индийской культуры. Быть может, в этом заключается некоторый методологический промах автора, поскольку чтение книги требует от читателя предварительного знакомства с предметом и известной подготовленности в упомянутых — достаточно трудных — вопросах. Поэтому мы сочли целесообразным дать необходимые комментарии, а также указатель имен. Кроме того, для нашего читателя дело облегчается тем, что в 1980 году вышел в переводе на русский язык труд индийского музыковеда Б. Чайтанья Девы «Индийская музыка», в котором значительное место уделено именно вопросам теории и истории индийской музыки. Таким образом, настоящая книга, с ее другим ракурсом раскрытия индийской музыки, послужит, как мы надеемся, дополнением к предыдущей и поможет лучшему постижению этого интереснейшего явления.

А. Дубянский

Памяти К. Л. Сайгала

Предисловие

Большинство книг об индийской музыке не дает достаточного представления о ней рядовым читателям и чаще всего оставляет их музыкально равнодушными. Они не в состоянии определить, что бы им хотелось слушать, и не могут с помощью чтения ни обогатить, ни углубить свой слушательский опыт.

Происходит это от того, что искусство музыки вообще трудно поддается описанию, и пытаться писать о музыке — значит пытаться выразить не выразимое ничем, кроме самой музыки, передать словами то, для передачи чего они не предназначены.

Поэтому автор, пишущий о музыке, идет обычно другим путем и ищет спасения в исторических фактах и своей эрудиции. Он, однако, весьма мало сообщит вам о характере музыки, о том, что вы должны чувствовать, слушая ее, как отличить хорошую музыку от плохой и есть ли пути тренировки музыкального восприятия.

С западной музыкой дело обстоит еще хуже. Она настолько связана с записью — нотами и значками, низведена на такой уровень скрупулезности, что вокруг нее выросла целая миллионодолларовая индустрия, которая зиждется на уверенности в том, что музыка будет записываться и издаваться как любое искусство каллиграфии. Специальные бумага и материалы, печатное оборудование — все это части этой индустрии, и кто знает, что случится с ней, если в один прекрасный день западная музыка обратится вглубь, в чудесную кладовую человеческой души и станет зависеть, хотя бы частично, от процесса передачи духа, питающего искусство и хранящего его для будущих поколений.

Поскольку в западной музыке каждый звук, будучи записанным, всегда значит одно и то же, чтение музыки, естественно, столь же важно и необходимо, как умение петь и играть. Для нас, индийцев, это кажется чем-то

подобным тому, как если бы умение написать кулинарный рецепт признавалось равным искусству хорошо готовить. И надо к тому же помнить, что на Западе существует история музыки, предоставляющая массу возможностей читать и писать о ней. Нескончаемый поток дат, политических событий, скитаний, любовных историй, браков и побегов, разладов отцов с сыновьями дает возможность ретивым авторам, пишущим о музыке, удовлетворить самые разнообразные интересы читателей.

Возьмите любой учебник по музыке, и скорее всего вы обнаружите там, что гамма состоит из семи звуков, а в Древнем Китае их было пять; что лютня в Древнем Египте звалась «табуни», а флейта — «мем». Тут же вы узнаете о том, что в основе музыки греков лежали различные лады, такие, например, как ионийский, фригийский, дорийский и вероятно, многие другие; что в таком-то веке возникла полифония, что некий Гвидо д'Ареццо ввел в практику слоговые названия звуков (подобно индийским *са, ри, га, ма*[1]...). И так далее — факты за фактами. Книга расскажет и о великих музыкантах — в основном о том, как они стали знаменитыми. Даже политика соответствующего времени будет представлена в большом количестве. Читая о Бетховене, вы непременно наткнетесь на упоминание о пушках, стреляющих в битве при Аустерлице. Неудивительно поэтому, что ваши любовь к музыке и понимание ее останутся такими же, как и прежде, несмотря на все эти интересные сведения.

Лишь настоящие музыканты, такие, как Аарон Копленд, Леонард Бернстайн, писатели, подобные Олдосу Хаксли *, или критики типа Пола Розенфельда могли словесно передавать ощущение музыки. Но их немного — людей, потрясенных и очарованных преображающей силой музыки, и притом достаточно одаренных ли-

---

* Очевидно, автор говорит здесь о романе Хаксли «Контрапункт» (1928), особенностью которого является то, что его сюжетные линии вплетены в процесс создания самого романа, представляющего, таким образом, своеобразную контрапунктическую, то есть музыкальную, конструкцию. Однако подобного рода музыкальные принципы построения литературного произведения и словесная передача ощущения музыки — не одно и то же. Здесь скорее уместно было бы упомянуть имя Томаса Манна, который в романе «Доктор Фауст» дал великолепные образцы описания музыкальных произведений — как реально существующих, так и вымышленных (созданных героем романа). — *Примеч. пер.*

тературно, знающих, что предметом писаний о музыке должна быть музыка, а не эпизоды ее истории и прочее.

В Индии все было не так, как на Западе. Наша музыка, к счастью, никогда не была связана с записью. И те, кто писали о ней даже в прошлом, не упускали случая отметить существенное ее отличие от западной, а также ее полную несоизмеримость с другими отраслями знания и опыта. По обыкновению, о вещах, которые невозможно точно передать словами, в старое время говорили в терминах религии и мистики. Представление о Нада-Брахмане[2], например, просто исключало возможность буквальной записи музыки или рабски-подражательного обучения ей. Были, кроме того, и другие вещи — девять раса музыки и танца[3], соответствие времени суток и сезона рагам, таинственные и трудноуловимые требования самодисциплины, — которые никогда не могли быть целиком подчинены жизненной прагматике.

Назойливая эрудиция и ученость столь же характерны для индийских авторов, пишущих о своей музыке, как и для западных. Ведь написание книг, с точки зрений индийской культуры, — западное искусство, и содержание и оформление книг близко следуют образцам западной науки. Примечания, алфавитные указатели, цитаты, оглавление и кавычки — все это находит в них место. Вы прочтете о Лочана Кави, Свами Харидасе и Шарнгадеве, о Тансене и Мирабаи, о мудрецах Суре и Кабире, о Тьягарадже и его приверженности Раме. На каждой странице вас ждут цитаты из «Ратнакары» и «Париджаты»[4], и внутренним слухом вы услышите торжественный рокот санскрита, говорящего вам о беззвучной вибрации Анахата Нада[5], из которой возникла вся музыка, воплощенная в виде раги.

К счастью, индийская история музыки настолько полна всевозможных легенд, фантазий и гипербол, что даже современное прозаическое ее изложение неизбежно, хотя бы в той или иной степени, сохранит аромат и передаст красоту оригинальных текстов старинных трактатов.

Существует и сугубо научный подход к индийской музыке, который представлен в исследованиях по физике звука и теории вибраций. Кроме того, существуют работы иностранных этномузыковедов. Их книги написаны на основе многочисленных интервью с индийскими

музыкантами и часто представляют собой вариации на социологические темы — с освещением вопросов кастовой и религиозной принадлежности музыкантов или их отношения к тем или иным сложным социальным проблемам. Разъяснений же по поводу самой музыки здесь очень мало. Да и авторы этих книг редко являются музыкантами-профессионалами; профессиональный музыкант в любой культуре предпочитает скорее заниматься музыкой, нежели писать о ней. А для индийцев это особенно характерно. Они ничего не скажут о своем искусстве и лишь примерами собственного исполнения продемонстрируют его чудесное воздействие и привлекательность. Для того, кто собирается писать книгу об индийской музыке, это будет большим разочарованием. Он попытается как-то сочетать молчание музыканта со своими музыкально-теоретическими познаниями — и результат всегда будет совершенно неудовлетворительным. Такого рода книги не представляют большой ценности и для рядового читателя.

Наиболее дотошные из западных авторов переводят индийские раги и композиции на язык музыкальной нотации, желая дать возможность прочесть индийскую музыку. Но для западного музыканта нет ничего более разочаровывающего, чем это чтение, — даже в записи индийскими символами звучание и смысл нашей музыки передаются с трудом, в западной же нотации они кажутся совсем непонятными и грубыми.

Таким образом, если основания для написания книги о любой музыке представляются вообще достаточно слабыми, то в случае с индийской музыкой они еще слабее. Между ее теорией и практикой лежит глубокая и широкая пропасть, и в дальнейшем мы увидим, почему это так. Во всяком случае, мы обнаружим, что при строгом следовании одним и тем же музыкальным законам могут быть достигнуты значительные различия в содержании и духовности музыки, так что каждое данное исполнение становится уникальным.

Наконец, можно сказать, что лучший способ наслаждаться индийской музыкой — это самому научиться петь или играть ее, так же как лучший метод обучения плаванию состоит не в чтении о плавании и не в наблюдении за ним. Лучше всего — окунуться в таинственную голубизну воды и позволить сознанию смутно вспоминать

ваше собственное далекое происхождение в этой стихии. То же самое — с музыкой. Лучше поплескаться в неглубоком музыкальном заливе, прислушиваясь к подобным пению сирен звукам его вод, чем сидеть в кресле за книгой Джонни Вейсмюллера * или в первых рядах концертного зала, читая ноты, слушая исполнителей и не имея возможности окропить свою душу благом собственного музыкального опыта, каким бы малым он ни был.

Эта книга сообщит вам не много фактических сведений об индийской музыке — лишь те, без которых невозможно обойтись. Она попытается, хоть и несовершенно, передать чудесность, восхитительность одного из самых захватывающих и благодатных человеческих устремлений, которое соединяет на равных правах два мира — реальный физический и таинственный духовный, составляющий самую суть человеческого существования.

Речь пойдет в основном о вокале, об искусстве пения. Но хотя индийская музыка вокально ориентирована, законы, применимые к пению, в значительной мере сохраняют свою силу и по отношению к инструменту. Ведь всякий музыкант стремится заставить свой инструмент петь, чтобы достичь максимально возможного прямого воздействия на слушателя.

Но в книге ограниченного объема возможно иметь дело лишь с каким-либо одним из многих аспектов музыки. Попытка охватить все отвлечет читателя от главной темы книги — сложности занятий музыкой, развития музыканта, духовных прозрений. Технические подробности нашей музыки понадобятся здесь в качестве якоря, который будет держать тему в пределах материала, — но и то в минимальном количестве.

Нашей первостепенной задачей, нашим основным стремлением является желание направить взоры читателей в сторону того источника, где только и возможно ощутить истинный смысл прекрасного искусства раги и наслаждение всем сказочным наследственным богатством индийской музыки. Если некоторые из ее чудес дойдут до читателя со страниц книги, он, быть может, захочет всмотреться в нашу музыку повнимательней, чтобы еще больше быть захваченным ею [6].

Рагхава Р. Менон.

---

* Знаменитый в свое время пловец; прославился исполнением роли Тарзана в одноименном кинофильме. — *Примеч. пер.*

Умение слушать

Слушать музыку раги почти столь же трудно, как научиться играть или петь ее. От слушателя требуется едва ли не такое же искусство, как и от исполнителя. Причем если западная музыка динамогенна по природе (то есть способна вызывать непосредственную телесную реакцию), то в индийской музыке это свойство не проявляется или проявляется в незначительной мере (по характеру воздействия она некоторым образом близка музыке Баха). Хорошей иллюстрацией этого служит закадровая музыка кинофильмов.

Воздействие западного фильма достигается главным образом выверенным соотношением музыки и пауз. Именно музыка в некотором смысле организует временное членение фильма и его сюжета. В этом одна из причин того, что лучшей закадровой музыкой оказывается такая, которая воспринимается *менее всего как музыка* и которая совершенно ненавязчиво, исподволь подготавливает зрителя к восприятию различных сцен — страшных и зловещих, печальных и напряженных, сцен любви или насилия. Именно музыка дает возможность предвосхитить зрелище весны, воспроизведенное оптикой Джека Кардифа, или ощутить себя в Багдаде Гаруна аль-Рашида, в маньчжурском Китае или в Австрии императора Франца-Иосифа.

Подобные этим многочисленные возможности, заложенные в том или ином эпизоде, в его эмоциональной тональности, выявляются музыкой в сочетании с изображением. Скажем, диалог двух любовников, рев автомашин на ближайшем шоссе, скрип калитки, когда в нее крадется злодей, — все это объединяется партией музыки, которая не будучи воспринимаемой отдельно, несет в себе настроение всей сцены и дает ключ к правильному эмоциональному ощущению ее. Единство зрительного образа, мизансцены и настроения должно быть столь совершенно, чтобы зритель поверил, что полученный им могучий заряд эмоций исходит только лишь от самого

эпизода, от актерской игры, а не от музыки, которую, как ему вспоминается, он слушал. События нашей повседневной жизни не сопровождаются музыкой, и поэтому, когда мы испытываем какие-либо сильные переживания, они не столь великолепны и ярки, как те, что изображаются в фильмах, скажем, Рауля Уолша *. Причина здесь не в том, что наши эмоции обыденны, а в том, что они лишены музыкального фона, перешептывающихся гармоний Дебюсси или Скрябина, проникновенного звучания скрипок и т. д.

Достичь такого же эффекта с одной из наших раг чрезвычайно трудно. Это можно сделать только за счет нарочитого преуменьшения значения раги. Здесь же лежит и причина того, что индийское кино, рассчитывая скорее и повыгоднее сбыть продукцию, вынуждено прибегать к неразборчивому использованию западной музыки и инструментов или неуклюже заимствовать музыкальное сопровождение западных фильмов. Когда же используется индийская рага, то оркестровка настолько скрывает ее, что истинный дух ее совершенно утрачивается. Это получается не потому, что индийские продюсеры не знают индийской музыки или не проявляют достаточного патриотизма, — все дело просто в характере музыки раги. Ведь в конечном счете подлинное имя нашей классической музыки не «сангит», а «рагавидья»[7].

Проблема заключается в том, что во время исполнения раги на ней должно быть сосредоточно все внимание слушателя. Только лишь мускулами, нервами, кожей она воспринята быть не может. В самом деле, допустимо было бы даже сказать, что пассивное восприятие раги невозможно без хотя бы ограниченного соучастия в ней. Физическое воздействие раги на организм подобно опытам музыкального воздействия на рост растений, когда живая ткань реагирует, если вообще реагирует, не на музыкальное качество фразы, а на характер звуковых колебаний. Воспринимается или нет рага «Кахаравaприя» простейшим растением, вопрос спорный, но она в то же время загадочным образом успокаивает и нежит его. Почти нет сомнения в том, что чем сложнее организован разум слушателя, тем выше

---

* Кинорежиссер, знакомый нашему зрителю по картине «Судьба солдата в Америке». — *Примеч. пер.*

для него ценность раги. И если музыке для того, чтобы успешно воздействовать, надлежит быть скорее прочувствованной, нежели услышанной, то можно ей быть западной музыкой, но не бессмысленным набором звуков из звукоряда раги.

Но индийская музыка тогда добивается большого успеха в создании настроения в фильме, когда она поется и играется с установкой на то, чтобы восприниматься как музыкальная композиция. Это случается, когда актер поет или играет рагу как песню, выражающую настроение сцены. Возьмите, например, эпизод из «Девдаса», старого фильма Сайгала, где больной, умирающий Девдас возвращается в Калькутту, останавливает извозчика недалеко от дома своей любимой и, делая несколько последних шагов, поет очаровательную рагу «Тхумри», которую Абдул Карим Хан сделал известной, а Сайгал обессмертил. «Piya bin nahin avat chain!» * — кричит он в туманную ноябрьскую ночь, и рассвет, прячущийся где-то за крышами домов, отзывается на этот зов, и вы чувствуете душой, что ни Максу Стайнеру, ни Вольфгангу Корнгольду не удалось бы достичь такого совершенного единства в магическом творении трагедии через песню и изображение.

Итак, рага нуждается в слушании, то есть в сознательном квалифицированном слушании с тщательной концентрацией внимания. И поскольку рага требует такого напряжения сил, она не может просто развлекать слушателя или доставлять ему удовольствие. Она делает ему сообщение. Ощущение приятности и очарования раги — не главное в восприятии индийской музыки; это лишь побочные явления, сопровождающие процесс уяснения ее значения, процесс ее понимания. В этом состоит одна из причин того, почему индийская музыка столь плоха, например, в качестве ресторанной и вообще столь малоценна как звуковой фон для других видов деятельности. Она требует от слушателя слишком большого внимания и понимания, чтобы просто развлекать. И этот дар слушания очень редко передается по наследству. Его нужно развивать, и с каждым годом обучения вы сможете слушать и слышать все больше и больше.

---

* «Без любимой нет мне спасенья от мук!». — *Примеч. пер.*

Индийские шастры[8], посвященные музыке и танцу, описывают три типа слушателя:

1. Саттвика пуруша. Он имеет троякое восприятие — интеллектуальное, эмоциональное и чисто физическое, причем все три развиты в одинаковой мере, так что он в состоянии постигать исполнение на всех уровнях человеческой личности.

2. Раджас пуруша. Этот тип включает только свои эмоции и ощущает исполнение только как развлечение, удовольствие и отвлечение.

3. Тамаса пуруша. Это — наихудший слушатель. Он напоминает (хотя это сравнение и несколько искусственно) современного социолога с его подходом к жизни: он взвешивает и анализирует, собирает статистические данные, высказывает чисто эмпирические суждения. Этот слушатель попытается пройти за сцену и выяснить, как организовано все представление, каково устройство резонатора, струн и деревянных частей инструмента, какова техника игры на нем. Он изучит привычки исполнителя в еде и одежде, его социальный статус, личные и служебные дела. Такой подход он сочтет изучением искусства[9].

Конечно, абсолютно чистых типов не существует. Большинство из них — смешение тех или иных черт вышеупомянутых. Усердием и тренировкой можно добиться основательного изменения наших возможностей слухового восприятия. Однако, чтобы достичь этого, недостаточно больше знать о музыке, то есть знать больше фактов о раге и тала[10] или располагать специальными познаниями о качестве раги и бхава[11]. По сути дела, чрезмерный интерес такого рода мешает усовершенствованию восприятия музыки. Мышление пускается по своему собственному пути, торопясь оценить то, что звучит, но тонкая сиюминутная суть музыки не доходит до слушателя. Просто знание — это еще не главное. Многие люди, соприкасаясь с классической индийской музыкой, заявляют, что они знают о ней слишком мало — как будто смысл классической музыки заключается в том, чтобы знать ее. Ведь можно наслаждаться весной в марте или апреле, не зная сложных таинственных процессов, ее определяющих. И каждый человек откликается на нее по-особому, и так и должно быть.

Если вы хоть немного индиец, то всегда найдутся раги, которые необыкновенно трогают вас, наполняют

вас радостью или невыразимой печалью. Вы согласитесь, что некоторые из них дадут вам ощущение праздника (как, например, рага «Бахар», исполняемая на шенаи[12]) или плача, как «Яман» в предвечерний, еще без огней, час, когда искусные пальцы заставляют говорить струны саранги о тихом времени сумерек. Есть раги, которые дают ощущение апреля, праздника Холи или Байсакхи, или раги, которые покажутся музыкальным эквивалентом жасмина, или те, которые напомнят вам праздник Дивали[13] в дни детства или страшную тишину испепеляюще жаркого июньского дня. Другие заставят вас вспомнить начало муссона, живую тропическую ночь, полную неясных и таинственных теней, журчанья водяных струй. Любые из этих ощущений и многие другие, которых я не знаю и здесь не описываю, возможны при соприкосновении с рагой. И для того, чтобы откликнуться так или иначе на рагу, вовсе не нужно уметь читать, писать или понимать бином Ньютона. Все эти ощущения совершенно естественны и оправданны. А зависят они от глубины и наполненности вашей эмоциональной жизни. Эти отклики могут быть весьма интенсивными. И когда вы начинаете знакомиться с рагами и все больше узнавать о музыке, важно не допустить того, чтобы они стирались и уходили из памяти или были замещены технической информацией и поверхностными суждениями.

Следует знать название раги, которая возбуждает в вас особые ощущения и воспоминания, так что если рага объявлена в концертной программе, вы сможете предвосхитить соответствующие ощущения и переживания. Важно затем обогащать эти переживания, все больше узнавая о раге и ее специфике.

Примерно таким же образом, как рага, определенные, хотя и другие, ощущения дает вам *тала*: ощущения упорядоченности и движения, завораживающей утонченности и симметрии, приятное чувство невозвратимости, неизбежности, спокойствия, уверенности в опознавании начала, середины и конца. Вы осознаете, что одни и те же тала могут быть сыграны по-разному в зависимости от того, *что* исполняется, и восприятие какого-либо тала меняется, когда вы слышите его с другой песней или композицией. И если вы знаете их наименования[14], то можете *научиться соотносить определенные ощущения с тем или*

иным тала или группами тала. Есть сжатые строгие тала, есть тала растянутые, есть внутренне напряженные или столь лиричные, что их едва слышишь и различаешь. Они по временам пускаются вскачь, галопируют и становятся на дыбы, словно молодые игривые лошадки. Некоторые вызывают представление грохочущего по рельсам поезда. Все ощущения подобного рода опять-таки настолько естественны, что приобретение специальных знаний о музыке не должно происходить за их счет, не должно их подавлять ни в малейшей мере. Всеми силами нужно стремиться к тому, чтобы сохранить живость этих ощущений и с каждым годом жизни постоянно добавлять к ним нечто новое. И по мере того, как мы будем становиться старше, мудрее и опытнее, мы обязательно научимся лучше понимать наши чувства и никогда их не утеряем, потому что истинное ощущение чего-либо — это все, чем мы в действительности располагаем.

Таким образом, рага и тала постигаются в первую очередь чувством. Существует тенденция — особенно она заметна сейчас, в век науки — расценивать чувства как нечто недостойное, а бесчувствие как то, к чему нужно стремиться. Пословицы, напоминающие о вреде превосходства чувства над разумом, постоянно присутствуют в глубине нашего сознания, будто в сердечных движениях есть что-то опасное и разрушительное. Конечно, самое главное — это правильная мера соединения строго научного скепсиса с непосредственностью и глубиной эмоциональных откликов. Если же вы развиваете одну сторону своей личности в ущерб другой, вы никогда не сможете получить от нашей музыки то, что она способна дать. Она так и останется хобби, развлечением или в лучшем случае средством к существованию, не более.

Но если вы сумеете сделать музыку неотъемлемой частью вашей жизни, она послужит вам, как ничто другое. Она углубит, обогатит и согреет вашу душу, придаст новое измерение вашему бытию, его радостям и мукам, будет для вас духовной пищей и источником сил даже тогда, когда ваша жизненная активность будет постепенно угасать.

Вы сами можете многое сделать в этом направлении, можете, шаг за шагом расширяя свои знания о музыке, развить в себе те качества, которые необходимы для ов-

ладения все бо́льшим диапазоном чувств и лучшего их понимания. Будучи в состоянии размышлять о музыке со знанием дела, вы придадите и вашим ощущениям больше содержательности и значительности. Знание не рождает переживание музыки, а вот переживание упорядочивает знание, просветляет ваши чувства. Вот почему музыкальные знания играют существенную роль в *осмыслении* наших музыкальных впечатлений, но для того, чтобы *получить* эти впечатления, нет необходимости в сведениях относительно музыки. Так, например, безразлична с этой точки зрения история музыки, равно как и научные данные об акустических характеристиках звуков. Однако нельзя обойтись без знания *элементов самой музыки*. Голос, рага, тала, звучание тампуры[15], характер исполнения, смысл свары и садханы[16], способность отличить хорошую музыку от плохой — вот важные пункты, знание которых помогает укрепить ваши музыкальные ощущения. Однако без этих *ощущений, возникающих еще прежде того*, как вы начинаете изучать музыку, ваши *знания* останутся только частью вашей внешней активности, *но не станут вашей жизнью*.

Голые мастерство и виртуозность — вещь совершенно бессмысленная применительно к индийской музыке; сами по себе они ни в малейшей степени не отражают ее смысла и очарования, и достижение их — лишь пустая трата сил. (В западной музыке дело обстоит несколько иначе, и блестящая техника исполнителя может представлять самостоятельную ценность; но и там это действует лишь на каком-то невысоком уровне, на высшем же уровне требования содержательности, духовной наполненности музыки являются столь же непреложными, как и у нас.) Индийская музыка малого стоит на уровне простого ремесла, ее ценность в этом смысле незначительна.

Если вы хотите что-либо получить от индийской музыки, вы должны идти дальше ее «прихожей», в гостиную, во внутренние ее покои и коридоры, в комнаты и будуары раги. И тогда вы поймете, что то, что представлялось вам всего лишь загородной виллой, в действительности — целая вселенная, наполненная блистающими мирами, прекрасными сверхновыми звездами, созвездиями и кометами. Возможно, вы никогда теперь не

вернетесь в прежний мир, будете не в силах оторвать глаз от этой полной чудес пещеры Али-Бабы.

На следующих страницах мы исследуем, как и почему это происходит, каким образом из живого материала человеческой жизни изваивается музыка и как на основе этого опыта может родиться истинный паломник в свару.

Система парампара

Что вы собираетесь услышать, когда идете на концерт индийской классической музыки? Новую рагу, голос певца или исполнительский стиль? Идете ли вы на концерт, чтобы услышать объявленную в программе рагу «Яман» или «Дарбари» — подобно тому, как пошли бы на «Весну священную» в исполнении Лондонского филармонического оркестра? Или, может быть, вы устали от знаменитостей, хотите чего-то нового и потому решаете послушать Ганса Ланге или «Прелюдию к трагедии» Роберта Брайда?

Нет, на концерт индийской музыки вы идете по причинам совсем иного рода. Вы идете слушать определенного музыканта, музыканта как индивида, личность. Именно ему вы внимаете, а не раге или какому-либо произведению. И если в памяти вашей остаются его серебристый голос, прекрасная школа, мастерская интерпретация раги и стиль пения, то это, в конце концов, то, чего вы вправе ждать от него; ну, а потом вы можете услышать другого музыканта — с лучшим голосом и более уверенной техникой, с завораживающей манерой пения, — и он окажется лучше предыдущего, и так будет всегда. Но, случается, вы вдруг сталкиваетесь с исполнителем, в котором сразу же узнаете музыканта, чей талант не есть просто арифметическое сложение каких-то определенных достоинств. Это не просто хороший голос, прекрасная интерпретация раги или стиль. Все это у него имеется, но есть и еще что-то. И это «что-то» вы не в состоянии определить. Какой-то невычисляемый таинственный элемент добавляется ко всему, что делает этот музыкант, представляя собой нечто большее, чем все компоненты исполнения вместе взятые. В самом деле, вы осознаете, что если сравнить этого певца с другими великими певцами, то он во мно-

том им уступит, но в целом он все же представляется чем-то особенным, единственным в своем роде.

Оказывается, он может проделать с рагой и композицией все, что может и большинство других певцов, но при этом менее аффектированно, более, что ли, экономно, с бо́льшим смыслом и логикой; и в то же время он может передать вам что-то такое, что он, собственно говоря, не исполняет, но что присутствует в его исполнении просто потому, что оно *его*. Слушая затем этого человека чаще и внимательнее, вы поймете, что его *нельзя превзойти*, так как его *ни в чем нельзя сравнить с кем-либо*. Он не лучше или хуже других — он сам по себе. И музыка его сама по себе. Кажется, что его раги, техника его исполнительского стиля проистекают из него самого, как результат того, что он хочет выразить, а не из его искусства.

Этот человек способен исполнять знакомые и близкие вам раги совершенно по-своему, и скоро вы находите, что его исполнение истинно в двух отношениях: в том, что вы узнаете рагу, которую он исполняет, и еще более в том, что он поет ее, опираясь непосредственно на свой (духовный) опыт. И вы благодарны ему за это, потому что вы знаете, даже если никто вам этого не говорил, что именно так должно происходить постижение индийской музыки — ощущением растворенной в ее звуках и рагах жизни; *жизни*, а не просто чувств, умственных усилий и тысяч часов занятий. Эта музыка проникает в вас глубже, чем какая-нибудь другая, и уже не покидает вас, так что если вы снова слушаете этого исполнителя, то делаете это, чтобы еще раз убедиться в этом чудесном ее достоинстве.

Система *гуру — шишья парампара* (традиция *учитель — ученик*) предназначена для воспитания именно такого, описанного выше, типа музыкантов. Эта система и то, что от нее осталось, подвергается в настоящее время весьма мучительной переоценке. Возникают вопросы, может ли она быть сохранена, и если да, то как: какие усовершенствования ей необходимы в наше быстроменяющееся время и необходимы ли? Настойчивость, с которой задаются эти вопросы, лишь подчеркивает важность этих проблем для нашей музыки. Сохранится ли система в будущем или ее сменит другая — ответ на этот вопрос может иметь далеко идущие последствия, и решение не может быть принято

без ясного понимания того, что дала эта система нашей музыке за последние более чем тысячу лет, в течение которых она пережила самые страшные превратности истории.

Когда вы встречаетесь с тем типом музыканта, который я попытался обрисовать, вы поневоле убеждаетесь, что пока наша система связана с рагой, такой и только такой тип человека, миропонимания и достижений является ее целью Вы убеждаетесь в том, что только такой человек может воссоздать рагу по-своему, вкладывая в нее свою энергию и свое миропонимание, наполняя ее в процессе воспроизведения подлинной жизнью, убеждаетесь в том, что только такой человек будет жить в памяти потомков, даже после своей смерти воспламеняя каждое новое поколение своими импульсами, своим пониманием музыки. В этом нет сомнения. И вот таким примерно образом наша музыка, незаписанная, неопубликованная, чуждая торгашеству, прошла через поколения и входила в каждое из них, полная трепетных жизненных сил. А такой, упомянутый нами, тип певца выполняет функцию спасителя нашей музыки в критические времена, будучи своеобразным музыкальным святым Бернардом, имеющим наготове средства продления жизни, музыкантом, чья музыка находится за пределами просто искусства и техники, за пределами любых семейных связей и традиций.

Никто в действительности не знает, какие новые формы может принять рага, какой она может быть на границах своих возможностей или вообще существует ли такая вещь, как эти границы, когда речь идет о раге. Может быть, это временные границы, границы на сегодня? А в другое время другой певец установит их где-то в другом месте . Во всяком случае, в этом нельзя быть уверенным, пока такой певец не появится, как это обычно, хотя и не обязательно, бывает в одной из известных гхаран[18]. Тогда-то вы и убеждаетесь, что нет пределов возможностям раги, что ее глубины бездонны. В растерянности, не веря себе, вы обнаруживаете, что рага, которая пелась, как вы до сих пор представляли, на пределе ее возможностей, была на самом деле едва лишь приоткрыта. Откуда ни возьмись, явился незнакомец, который заставил вас почувствовать, что раги, которые вы слушаете всю жизнь, только лишь рождаются для

вашего музыкального опыта. Вот они перед вами — звучащие совершенно по-новому, с новыми улицами, сказочными ответвлениями от них в неожиданных направлениях; со звуковыми завитками, сверкающими так завораживающе, что это и не представлялось возможным. И дело не в том, что другие музыканты, которых вы раньше слышали, были хуже, чем этот. Нет, вопрос более глубок и состоит не в том, что хуже и что лучше. Просто раги могут идти разными путями, исходить из разных источников, могут рождаться заново в душе и исполнении именно этого человека, о существовании которого вы раньше и не подозревали.

Когда Фаияз Хан появился на индийском музыкальном горизонте со своим дотоле необычным — прямым, мужественно звучащим, откровенным говорящим голосом — и с отчетливо своей манерой исполнения раг, все пытались объяснить его искусство принадлежностью к Агра гхаране*, и это некоторым образом напоминало утверждение, что свет состоит из волн. Такие вот фразы создают иллюзию того, что природа света вам известна. Агра гхарана — это ярлык, а сам Фаияз был непостижимым явлением. Ярлык заставляет думать, что его искусство — нечто несущественное, то есть заключается в обученности, стиле, даровании. Но удивительный факт: в этой гхаране не было, кажется, никого, кто пел бы так же и так же осуществил бы живую связь между пением и своим временем. Никто не задавался вопросом, почему это так. Те, кто слышал его, пытались подражать его манере пения, его голосу и технике, или в некоторых случаях имитировали его исполнение песен и раг, используя непосредственные его указания, производили просто хорошую музыку, умелую, воздействующую на слушателей, неплохую для музыкального вечера. Но это не было тем духовным прозрением и вдохновенным проникновением в музыку, как у Фаияза, когда он брал для исполнения даже такие простые и, казалось бы, полностью «исчерпавшие» себя раги, как «Бхупали» или «Джаунпури», или «Джайджайванти», и, поднимая значение свары и раги на новую высоту, переворачивал их, представлял их в новом, в высшей степени необычном свете.

Так было и с Гулямом Али Ханом. Со своим звуча-

---

* Одной из характерных черт, отличающих Агрскую гхарану, является открытое горловое пение — *Примеч. пер.*

щим по-новому лирическим баритоном, с набором волнующих кристальных звучаний он прямо-таки вспыхнул на индийском небосклоне, и известные раги родились вновь и в течение нескольких лет жили яркой жизнью: Новая «Дарбари», другая «Кальян», «Камод», что засверкала, как люстра в бальном зале, по-новому отчеканенная «Джайджайванти», приобретшая величественность и поэтичность Гималаев. Начали появляться фольклорные интонации, пробивавшиеся сквозь ткань знакомых раг, что-то сельское, овеянное ветром, просочилось в «Кхамаджи»; «Бхайрави» вышла на простор из своего традиционного укромного уголка во внутренних покоях, а «Пахади» обрела свойство внушать трепет, охватывающий нас в безлюдных местах. Все стали называть это школой (гхараной) Патиалы. Но в этой гхаране были и другие певцы — и до и после него, — а его голос и дух были неповторимы, и никто не мог убедительно воспроизвести их. Композиции пелись так же, те же тáраны возникали снова и снова, но той силы и того проникновения в музыку, того серебристого вечернего света, отражавшегося в его рагах, не было. Никто не знал, откуда шел этот свет, даже члены его гхараны.

Представьте себе, что гхарана — это сосуд, содержащий некую жидкость, так сказать, насыщенный раствор усилий, таланта, вдохновения, передаваемых по наследству внутри одной семьи. Раствор этот нагревается благодаря целеустремленной страсти, потрясающему труду, как правило, одного из ее членов, который в процессе кипения и испарения раствора выходит в необъятный мир музыки за пределами гхараны. Именно тогда гхарана приобщается к этому истинному миру музыки. Несомненно, что музыкант, вышедший за пределы психофизической оболочки гхараны, обладает всеми качествами последней, но эти качества уже другие по своему существу. Как пар из кипящей жидкости не является более этой жидкостью и не может в прямом смысле войти в нее обратно, так и упомянутый музыкант в некотором роде не принадлежит уже гхаране. Он — свободен, и гхарана, таким образом, является средством его освобождения. Тот гуру, который осознает это, активно помогает своему ученику добиться такого освобождения, снабжая его бесценным сокровищем своего собственного опыта, практики, мироощущения и любви, так что ученик может

взлететь к таинственным высотам искусства, откуда ничто не возвращается к своему прежнему состоянию. Те же, что остаются внизу, в растворе гхараны, братья и сестры освободившегося, овладевают новыми открывшимися им прозрениями и выполняют очень важную функцию: они поддерживают насыщенность и потенцию раствора ради его внезапного закипания в результате усилий какого-либо другого члена гхараны. Для гхараны весьма важно помнить, что ее члены не могут обрести качества того, кто освободился, но они не должны бросать свое призвание из-за того, что их минуют богатство и слава.

Таким образом, гхарана, или, иначе говоря, система гуру — шишья парампара, жизненно важный механизм, который поддерживает в одном месте и в одной группе людей, объединенных обычно родственными узами, определенный уровень таланта и труда, нужный для того, чтобы некто внутри гхараны (или за ее пределами) использовал накопленные ею возможности и силы как средство выхода из гхараны и системы парампара в открытый мир прозрений и творчества. Не знать этого — значит не знать того, как возникла наша музыка и как она жила и выжила в течение последнего тысячелетия.

Учеба и перевоплощение

В предыдущей главе мы рассматривали систему парампара, которая, как мы выяснили, породила нечто большее, чем просто мастерство. Мы также выяснили, что в нашей культуре обучение музыке есть процесс скорее трансформации, нежели обучения как такового. Мы обнаружили, что в нашей музыке исполнитель находится в особом к ней отношении — именно он наиболее важен, единствен, неповторим. Таким образом, это отношение ближе к отношению Бетховена к своему 5-му концерту или Стравинского к «Весне священной», нежели Раффи Петросяна * к «Танцу с сабля-

* Французский пианист, известный во многих странах по своим гастрольным выступлениям; неоднократно бывал и у нас. — *Примеч. пер.*

ми» или Сергея Кусевицкого к «Траурному маршу» из «Кольца нибелунга».

Чем озабочен европеец, когда он подыскивает себе учителя музыки — скрипки или композиции? Тем, насколько знающим учитель окажется: знает ли он старую и новейшую музыку, добаховскую и после Стравинского, насколько он сведущ в гармонии и инструментовке, в генерал-басе и чтении партитур, в регистрах органа, в анализе форм, в фугах — строгих и свободных, в греческих ладах и грегорианских хоралах, в джазовых ритмах. Как счастлив ученик, когда оказывается, что учитель знает все! Теперь представьте себе одного из нас, идущего учиться музыке у Фаияз Хана. Будем ли мы озабочены тем, умеет ли наш учитель правильно произносить слова? Или, того меньше, читал ли он «Сангита-макаранда» или знает ли он о существовании «Сангит-рага кальпадрума»[19]? Мы направляемся к учителю не затем, чтобы узнать все о музыке, а главным образом затем, чтобы испытать прикосновение его духа и с его помощью преобразить себя соответственно настрою нашей музыки. И нам совершенно все равно, занимается ли наш учитель исследованиями в области музыки и знает ли он этимологию слова «трель» или «глиссандо». Причина этого не в том, что мы отличаемся от других людей; просто наша музыка такова.

Если мы покупаем какой-нибудь товар, то нас, конечно, будут интересовать все вопросы, касающиеся его ценности и стоимости. Но когда мы стремимся к прекрасному, к прозрениям, проникновению в суть вещей, то оставляем, естественно, все наши прочие соображения там, где им и надлежит быть, — на улице, за порогом. Разница здесь понятна всякому.

Причина столь своеобразного взаимоотношения учителя и ученика и уникальность положения того, кто постигает мир индийской музыки, лежит в природе раги. Рага произошла из человеческого голоса, и в тех случаях, когда она играется, а не поется, ее интонация, звуковой диапазон, фразировка имитируют человеческую речь и свойства человеческого голоса. Лучший исполнитель-инструменталист все-таки тот, кто может заставить свой инструмент почти говорить и петь. Это возможно благодаря тому, что индийский звукоряд состоит не из звуков, но из свары. Эту разницу обычно не понимают, и слово «свара» употребляется без раз-

бора для обозначения звуков гаммы. Происходит это потому, что в других языках нет ни слова, ни понятия, которые могли бы описать свару. В чем же отличие свары от звука?

Звук — явление внешнее. Его можно произвести, ударив два металлических предмета друг о друга, дернув струну или проведя по ней пучком натянутых конских волос, можно дуть в трубку с отверстиями, ударять палочкой по растянутой коже или глиняному сосуду или произвести звук сотней других механических способов. Музыкальным звуком является только часть определенного диапазона частот на калиброванной музыкальной шкале. Все, что нужно для его получения, это частота колебаний в определенных пределах.

Свара, в отличие от этого, есть часть живого человеческого высказывания. Она имеет частоту колебаний музыкального звука, но только человеческий голос лучше всего может ее воспроизвести. С помощью инструмента преобразовать звуки, которые он естественно производит, значительно труднее. Умением сделать это определяется искусность индийского инструменталиста, когда оказывается возможным увеличить содержание свары в звуках до такой степени, что инструмент становится как бы продолжением музыканта. Все исполнение индийской музыки заключается прежде всего в создании из звуков свары для того, чтобы раги стали тем, чем они должны быть.

Слово «свара» — санскритское. Если мы попытаемся разбить его на значимые слоги, мы получим: «сва» — «сам; себя» и «ра» — «давать, предлагать» [20]. Не имеет значения, позволяет ли санскрит расчленить слово таким образом. Важно то, что для музыканта произвести свару значит иметь возможность «передать» себя, свою сущность посредством звуков. Без этого музыкальный звук — просто звук, который приятен. В этом и секрет раги, сделанной из материала свары: обнаруживание сущности, мерцающей в звуках подобно язычку пламени, вспыхивающему в глубинах александрита. Есть пластмасса, стекло, камни краснее, чем рубин, или синее, чем сапфир, но лишь этот спрятанный блеск, этот язычок холодного огня делает камень драгоценным и самобытным.

То же самое и с музыкой. Можно хорошо владеть

голосом или инструментом, понимать рагу, но все это — пластмасса или стекло, если нет того внутреннего огня, игры света, игры духа, которые и составляют неумирающую суть человека. Как вы думаете, почему записи покойного К. Л. Сайгала, все его хори, газели, бхаджаны[21] все еще находятся среди бестселлеров нашей звукозаписи — спустя двадцать пять лет после кончины самого певца? Почему его голос все еще преследует вас, хотя много лет прошло с тех пор, как он затих? Не потому, что Сайгал был теоретиком музыки, не потому, что он имел общепринятое классическое музыкальное образование, не потому, что он хорошо владел рагой или техническими приемами. Когда он пел, до слушателя доходила его сущность — вещь более значительная, чем его знание раги и ее техники. Его звуки в один прекрасный момент стали сварой, и его свары содержали в себе зачатки всех раг. Когда он пел, вы не думали об искусстве, вы были очарованы, все ваши критические способности бездействовали, и вы ждали лишь его выражения тоски, его понимания сокровенных токов жизни. Все это делала свара — не рага, не композиция, не Р. Ч. Борал, Панкадж Мулик, Хемчанд Пракаш или Наушад. Это был Кундан Лал Сайгал, свара, вышедшая из глубин его существа.

Можно ли научиться владению сварой? Во всяком случае, примечательно то, что невозможно петь, не раскрывая себя хотя бы в небольшой степени.

Никто не может произвести звук, совершенно лишенный свары. В голосах маленьких детей, прежде чем их начнут учить музыке, свара содержится часто в большой степени, но, правда, стандартные школьные программы, известные своей насыщенностью, начисто выбивают свару из детских голосов, так что позднее приходится скрупулезно восстанавливать то, что было утеряно.

Для того, чтобы постепенно увеличивать содержание свары в звуках, не обязательно обладать хорошим голосом. Нужнее тонкий слух. Вокальные качества голоса гораздо менее важны, чем это принято думать. Ученику следует — разумом и чувством — осознать значение свары и ее отличие от музыкального звука. В противоположность большинству приемов тренировки голоса, которые включают различные виды гамм для придания ему устойчивости и ровности, цель работы над

сварой заключается не в том, чтобы развить и усовершенствовать его регистры, тембр, силу, гибкость, а также контроль над дыханием. Ни один из этих пунктов не ставится целью, хотя все они достигаются в процессе поисков свары. Результатом приближения к сваре является обнажение голоса до основных его составляющих, подобно тому как часовщик, чтобы прочистить часы, разбирает механизм до основания. Затем голос перестраивается и собирается воедино. Процесс такого перевоплощения носит психофизический характер и не имеет отношения к упражнениям или, скажем, йогическим позам. Он не может быть назван вполне механическим, хотя физический голос — его материальная основа, а разум — его движитель и катализатор. Он никогда не завершается, поскольку, будучи наполовину физическим, он вплоть до конца жизни человека развивается и созревает, как и сам человек. Пока идут поиски свары, достижение которой является непременной целью этого процесса, постепенно усиливается и его понимание как прочувствованного опыта.

Индийское музыкальное образование формально разделяется на стадии, соответствующие хорошо известным индуистским стадиям жизни. Это шайшава — детство, брахмачарья — период ученичества, грихастха — жизнь домохозяина, саннияса — стадия отрешения от мира[22].

Во время шайшава музыкальное окружение ребенка — это гудение тампуры, звуки упражняющихся и поющих голосов. Музыка в это время воспринимается неосознанно, во время сна и игры. Дитя подражает голосам взрослых и свободно воспроизводит песни, которые слышит, колыбельные, которые ему поют.

Затем начинается период брахмачарья. По времени он может совпадать с общим периодом брахмачарья, в котором столь большое внимание уделяется воспитанию сдержанности, почитанию гуру; с точки же зрения обучения музыке этот период означает, что все это время в работе над звуком не допускается никаких выражений чувств или настроений. Это делается сознательно как существенно важная стадия процесса создания свары. Звуки должны воспроизводиться по одному, медленно и подолгу, безо всяких украшений и фиоритур. Существуют рекомендации к таким упражнениям. Ученик дол-

жен медитировать[23] над каждым звуком. Постепенно, с месяцами или даже с годами, он с радостным волнением обнаружит, что звуки вполне самостоятельны, совершенно не связаны с другими. Не украшенные какими-либо гамака [24] или фиоритурами, они трепещут и эмоционально оживают. То, что было правильным, но инертным звуком, остается правильным, но начинает двигаться, «открывает глаза». Этот переломный момент нуждается в глубоком осознании его механизма.

Жесты рук, выражение лица, интонации голоса, его повышения и понижения, модуляции — все это часть человеческого общения. Все люди пользуются ими время от времени — и дикарь в джунглях, и профессор ядерной физики. Одни жесты присущи ораторам, другие годны для сцены, третьи — для интимного разговора. Во время речи люди способны переходить от одного вида общения к другому, частично осознавая их характер. Во всяком случае, легко обнаружить, что между жестами, выражениями лица и значением произносимых слов существует определенная связь. Чем меньше передают слова, тем больше нужда в других средствах.

В индийской музыке — если упражнениями и размышлением была достигнута свара — возникают четыре уровня значения. Это — в основном — сама свара, значение слов, если они есть, затем — рага, состоящая, образно говоря, из музыкальных жестов и мимики (которыми являются гамака), и украшения раги — характерные для каждой из них комбинации звуков, их последовательность. Все это обладает определенным выразительным значением, распределение которого по этим составляющим и обнаруживает искусность и степень мастерства артиста.

Если говорящий использует слишком много жестов, гримас, движений, мы определяем это как существенный недостаток его натуры, как неумение общаться. Таким же образом возможности музыканта узнаются по его умению применять гамака и фиоритуры возможно более скупо. Он в этом случае способен передать основную часть своего высказывания в сваре. Короче говоря, он должен уметь создавать бхава с минимальным использованием различных элементов гамака. Выражение лица, жесты, изменение голоса, как правило, неосознанны, и говорящий использует их в той

степени, в какой он чувствует несоответствие слов тем ощущениям, которые он хочет передать. Для музыканта же степень, в какой его свара наполнена значением, и является той степенью, в которой он может использовать свою технику в раге и тала убедительно и с силой. Таким образом, в индийской музыке достижение свары есть цель *особая*.

Ученик должен осознать это прежде, чем первый отблеск возникающей свары заставит его обрадоваться той перемене, которая появляется в его музыкальном восприятии. Он должен знать, что это — не простой успех его упражнений, это скорее *перерождение*. Он смог обнажить свой голос до основания и теперь строит его наново. Это именно, в некотором смысле, перерождение, наподобие того, как гусеница в свое время превращается в яркую бабочку. Старый голос, естественный голос, который звучал так хорошо перед началом трудных поисков, умер, не существует более, как и гусеница, и на его месте возникло нечто новое, незнакомое, с новыми возможностями. Ученик знает, что то, что он зовет теперь своим голосом, не есть его старый, ставший лишь более гибким, выразительным, совершенным. Это — *новый* голос. Как бабочка не есть усовершенствованная гусеница, так и это — новое рождение.

Теперь возможны первые проблески понимания разницы между звуком и сварой. Для человека, поющего определенный звук, положение этого звука в звукоряде — лезвие бритвы, столь узкое, что он, словно канатоходец, должен, образно говоря, держать руки раскинутыми в стороны и балансировать всем телом, чтобы не сорваться со звука. Для певца балансировкой подобного рода является неосознанное пользование бессмысленными гамака и пристрастие к фиоритурам. Когда же ученик занимается тем, что соответствует стадии брахмачарья, он учится стоять на звуке незыблемо, как скала, и он способен двигаться, не тратя энергии на сохранение равновесия; бхава тогда становится назначением того, что он хочет выразить, результатом ясного утверждения смысла. В таком пении сразу заметна замечательная экономия средств и техники, прямота и простота высказывания, единство чувства и формы. Чтобы держать звук, исполнитель здесь не нуждается ни в гамака и быстрых пассажах самих по себе, ни в трюках, ни в демонстрации техники и искусности, гибкости и диа-

пазона голоса. Он может расслабиться на звуке и магическими ходами спокойно проникать внутрь своей раги, высказывая все то, что хочет сказать. Музыкальный брахмачарья делает свои звуки просторными. Он обнаруживает, что каждый звук вместо узкого и опасного подвесного мостика стал широкой площадкой, на которой он находит чудесное отдохновение и желанную цель. Но это еще не все. С помощью этого метода некоторые побочные изменения происходят в самом подходе музыканта к своему искусству. Тренировка непосредственно порождает музыкальные идеи, которые частично суть ощущения и эмоции. Исполнителю не нужно их искать, чтобы приспособить к музыкальной фразе. Его чувства автоматически находят подходящее музыкальное одеяние. Техника тренировки в таком случае основана не на гаммах, а на звуках. Продолжая поиски свары, он обнаруживает, что самые тонкие оттенки чувства немедленно воздействуют на производимую им свару, изменяя ее качество и ее оттенки без его усилия. Именно этот момент музыкальных занятий означает, что ученик вошел в таинственное царство свары и теперь может двинуться к следующей стадии, грихастха, где он познает рагу.

Стадия брахмачарья в музыке — самый важный, неизгладимый опыт в процессе роста человека и изменений, происходящих с ним как в духовной, так и в чисто вокальной сферах, и никто не получает этого опыта без того, чтобы глубокие изменения не произошли в его взгляде на себя и окружающий мир. Явления этого мира часто кажутся стремящемуся к сваре состоящими в заговоре с тем, чтобы помешать ему добиться цели. Его тело играет с ним разные шутки, подавая ему ложные надежды и затем наполняя его дни отчаянием. Он усовершенствуется в течение какого-то времени, но затем вдруг не только останавливается, но соскальзывает вниз, и результаты его занятий от недели к неделе ухудшаются. Все это делает годы ученичества как бы тиглем, в котором выплавляется своеобразная сталь характера. Долгим одиноким путем представляется эта стадия брахмачарья, и лишь немногие, самые крепкие сердцем, выживают, чтобы пройти весь круг обучения и достичь земли обетованной. Большинство учеников слишком торопятся к цели, не обладают достаточным терпением, чтобы следить за постепенными изменениями, происходя-

щими в них. Они попадают на обочину и никогда не обнаружат дороги к сваре. Они начинают учить раги, овладевают техникой исполнения, ослепительной виртуозностью, впечатляющими масштабами и силой, блестящей подвижностью — все это интересно само по себе, но без магии свары — никчемно.

Нужно помнить, что никто, по существу, не может помочь ученику на его пути. Для него не существует карт. Ученик все должен делать сам и быть убежденным в своей самостоятельности. Он сам должен знать, что без свары в индийской музыке ничего нет, и ему не нужно об этом напоминать. Он должен быть уверен, что ничто не может заменить свару, равно как ничто не может заменить пути к ней и те неуловимые превращения, которые она производит, — ни богатство, ни власть, ни успех у публики, каким бы опьяняющим он ни был. Даже гуру не может помочь ученику, хотя он и находится рядом с ним в периоды кризисов, помогая ему уяснить удивительные превращения, происходящие в его музыкальном ви́дении и в его голосовых возможностях. Стоит ли удивляться тому, что в каждом поколении лишь немногие обременяют себя упомянутым аспектом нашей музыки, тогда как легко удовлетвориться всем тем, что нетрудно иметь, даже если это всего лишь диплом, полученный в результате дрянных экзаменов — трех письменных и одного устного.

Шастры утверждают, что внутри каждого звука, как раз посередине его, находится маленькая дверь и за ней — святилище, где обитает бог, покровитель этого звука. Ученик должен эту дверь отпереть и войти в нее. Выдумка? Да, — но лишь те, кто вставал на этот путь и прошел по нему хоть немного, знают, что такое описание имеет основание — будь оно религиозное, геометрическое или физическое. Если эту аллегорию понимать как выражение попытки пробить путь внутрь звука, в его структуру, как движение в глубь звукоряда, а не вдоль него, то она означает лишь необычный характер упражнений, только и всего. Примет ли ученик эту аллегорию достаточно серьезно, если он научится хорошо владеть звуками и петь раги, зависит от нескольких факторов, ни один из которых не имеет ничего общего с характером нашей музыки.

Стадию брахмачарья в музыке называют часто сад-

хана. Исполнение раги не садхана. Садхана — работа над сварой. После же овладения сварой ученик входит в стадию грихастха, когда он начинает учить раги, технику лайя[25], учится петь различные композиции, начинает выступать публично и этим зарабатывать себе на жизнь.

В старости начинается стадия саннияса, когда певец, проведший жизнь в садхане и исполнительской деятельности, прекращает выступления, поет только бхаджаны и учит своих учеников, наставляет их на путь. Но работа над сварой никогда в действительности не прекращается. Покойный Баде Гулям Али Хан продолжал заниматься ею даже тогда, когда с ним случился удар. Он часто говорил, что прекратить петь означает для него умереть прежде, чем наступит физическая смерть. Значит, музыка и была его жизнью, а не просто занятием, карьерой, способом заработать деньги. Его жизнь давно пошла по дороге свары, а такие люди не делают различия между пением и жизнью. Для них слово садхана есть синоним слова жизнь.

Роль тампуры

В предыдущей главе мы рассматривали представления о стадии брахмачарья в связи с музыкальным обучением. Мы также рассматривали наиболее важный момент всех усилий и безоговорочной преданности делу, который в нашей культуре именуется садхана.

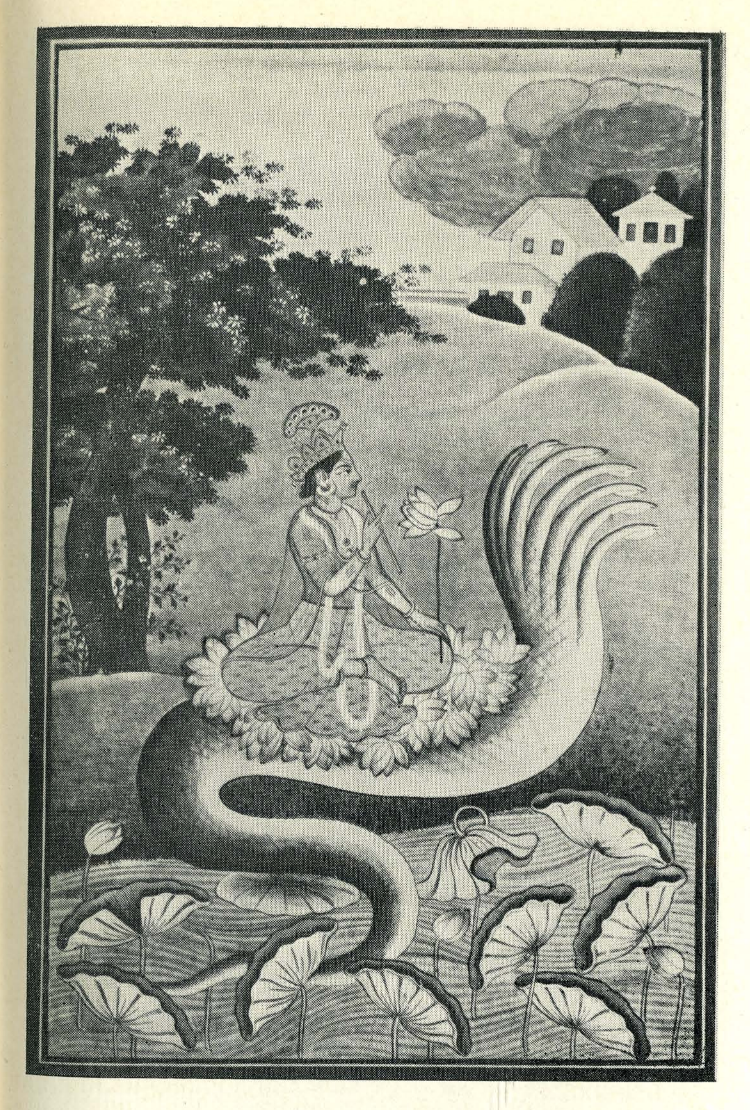
Садхана — чрезвычайно своеобразное понятие; ничего подобного в других языках не найдешь. Это не занятия в обычном смысле слова, не механическое, например, повторение гамм до тех пор, пока пальцы не станут легкими и точными. Это больше чем занятия, потому что это понятие включает в себя время, когда ученик не занимается. Садхана некоторым особым образом взывает к разуму. Она требует такого ума, который бы неотступно размышлял над тонкостями и множеством значений свары и раги, над чудесными гранями их взаимоотношений. Это самое существенное условие садханы. Одному богу ведомо, как иногда безжалостны к себе музыканты в занятиях, и часто лишь количеством часов они измеряют свои усилия. Но слишком часто эти занятия остаются

всего лишь физическими упражнениями и редко перерастают в садхану. Для музыкальной садханы ум должен ощутить свару и множество ее связей с рагой исключительно личным, субъективным образом, глубоко прочувствовать их природу и эмоционально ее воспринять. Люди так много говорять о том, что они знают о музыке, что у них не остается возможности почувствовать ее. Такие люди могут только заниматься музыкой, но редко они способны на самозабвение для того, чтобы достичь садханы.

Интенсивное, почти экстатическое наслаждение сварой — главная характеристика человека, способного к садхане. Если бы только занятиями и знаниями можно было создать Гуляма Али Хана, Кумара Гандхарву или Чембаи, в каждом поколении такие, как они, насчитывались бы тысячами. В самом деле, это было бы вполне возможно — уровень занятий и знаний, даваемых в индийских музыкальных школах, весьма высок. Но этого не случается, что и доказывают нам постоянно хорошо известные гхараны. Ведь нет сомнения, что и знания, и подготовку приобрести гораздо легче, нежели садхану.

Недостаточно просто любить музыку. Необходимо хорошо понимать тот психофизический механизм в человеке, который производит музыку и способен — в то время как музыкант постигает тайны искусства — впитывать в себя элементы человеческой сущности, которые вспыхивают в исполнении его собственном и других. Все это не имеет отношения к тяжелой работе музыканта, это возникает в результате понимания им сути дела. Если оно существует, то можно стремиться к правильным вещам в музыке, следовать своим прозрениям, как леопард преследует свою жертву. И тогда возможно возникновение садханы. Нельзя, пренебрегая упомянутыми стремлениями, достичь истины в индийской музыке.

Но прежде, чем мы действительно сумеем проникнуть в подлинную природу садханы, и для того, чтобы стало яснее, что именно мы вкладываем в это понятие, необходимо рассмотреть одно вспомогательное средство, жизненно важное для достижения садханы. Это тампура. Как ни странно это может показаться всем тем, кто не в состоянии почувствовать пробуждение духа в музыке, именно



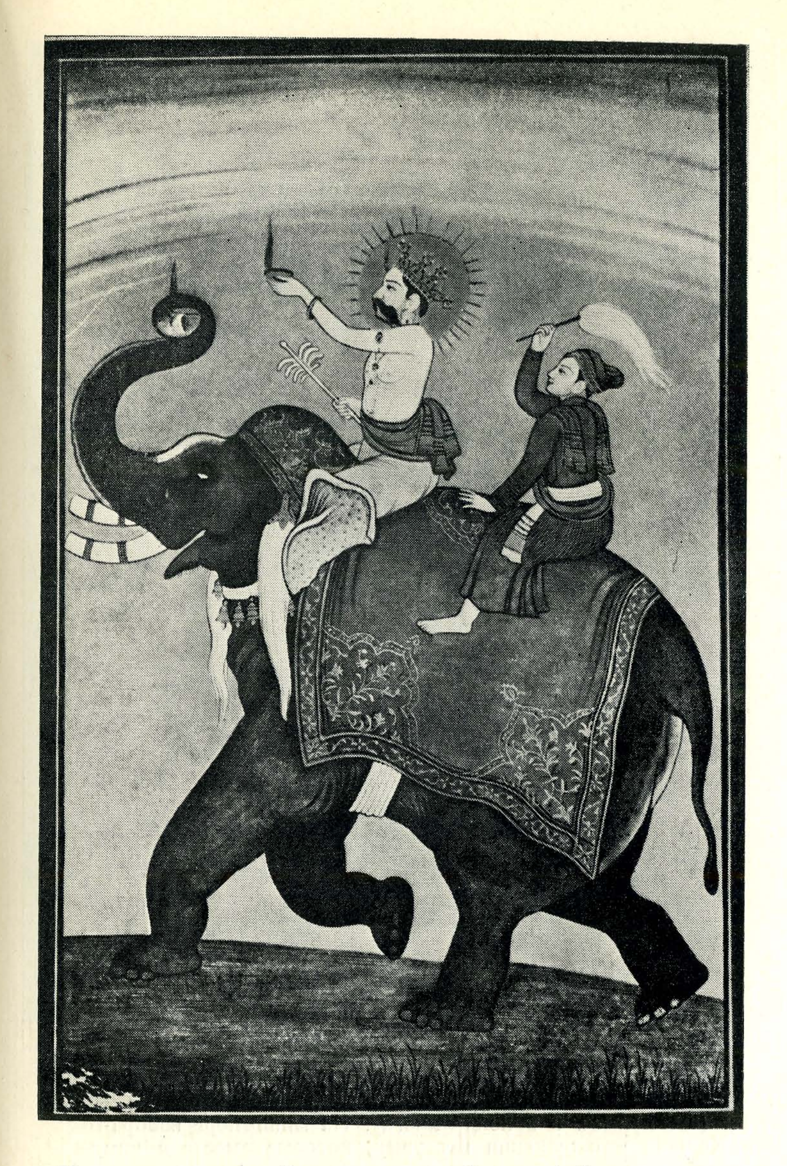
Миниатюра школы Кангра — рага «Калинда»

Калинда — одно из названий реки Ямуны, на берегах которой, по преданию, жил Кришна; рага изображается в виде Кришны, восседающего на спине побежденного им змея (по сюжету одного из популярных кришнаитских мифов).



Миниатюра школы Кангра — рагини «Камода»

Эта рагини, являясь одной из «женских» раг (см. примеч. 6 в конце книги), в индийских музыкальных трактатах представлена как жена раги «Дипак». На миниатюре героиня показана страдающей в разлуке; служанка утешает ее и натирает ей ноги хной, дающей прохладу.



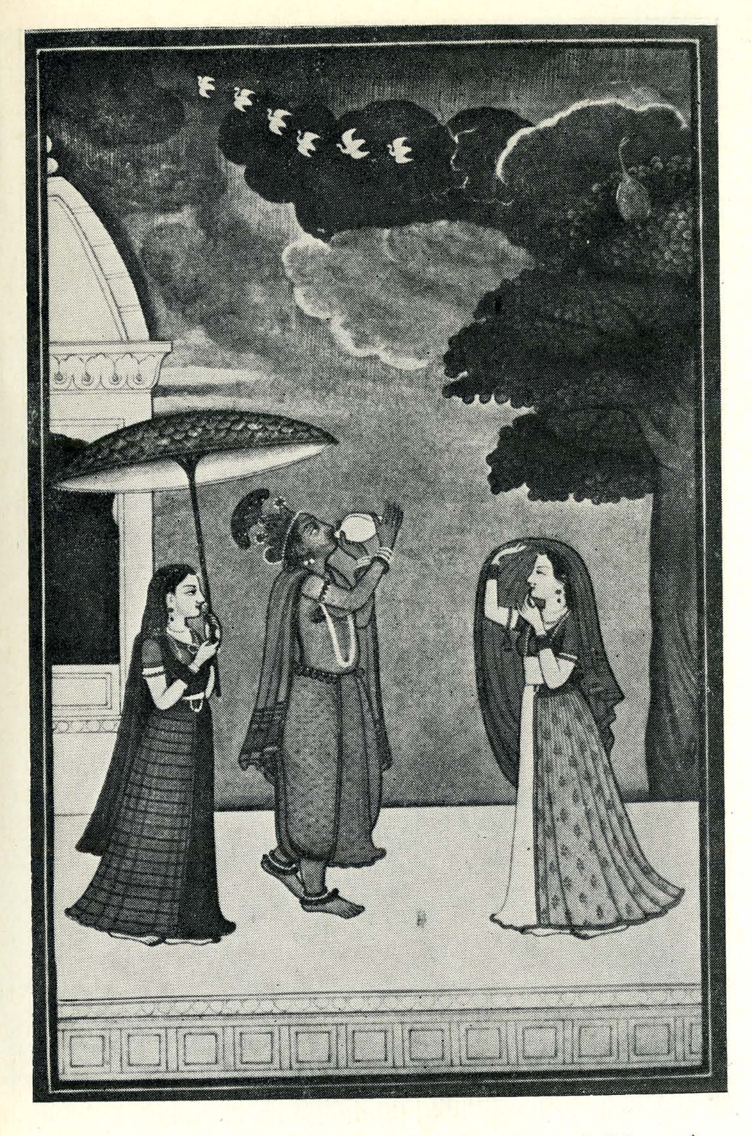
Миниатюра школы Кангра — рага «Дипак» («Светильник»)

В живописных изображениях этой раги всегда присутствует огонь, так как она связана с сезоном летней жары. Герой может быть показан в одиночестве, вдвоем с супругой или в окружении нескольких жен. Здесь он представлен в виде едущего на слоне царя со светильником в руках.



Миниатюра школы Мальва — рага «Мегха» («Облако»)

Подобно раге «Дипак», «Мегха» тоже относится к сезонным рагам (см. примеч. 6 в конце книги). На миниатюре изображен Кришна в окружении пастушек, которые вместе с ним радуются наступлению сезона дождей.

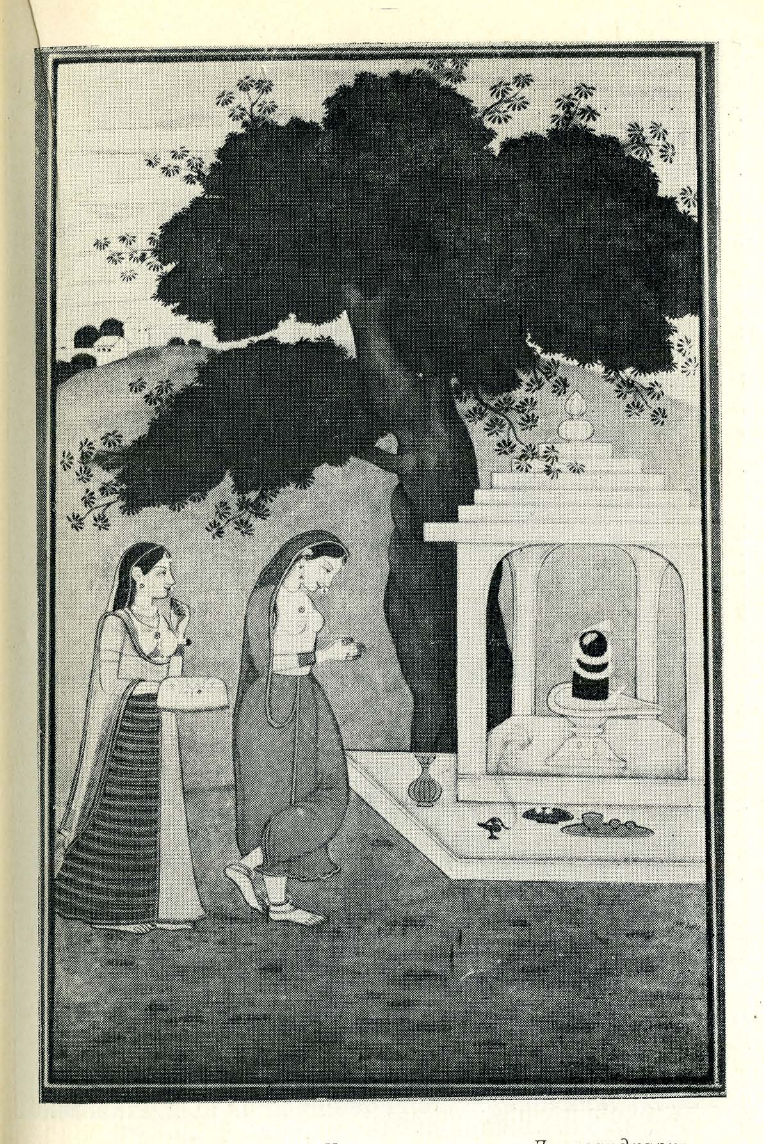


Миниатюра школы Кангра — рага «Мегха» («Облако»)
Другое живописное изображение той же раги: с наступлением сезона дождей Кришна, дуя в священную раковину-шанкх, идет на свидание со своей возлюбленной Радхой.



Миниатюра школы Кангра — рагини «Соратхи»

Эта рагини представляется как жена раги «Мегха». Героиня страдает в разлуке с любимым; одиночество ее разделяют лишь прекрасные птицы — павлины (традиционный индийский мотив)



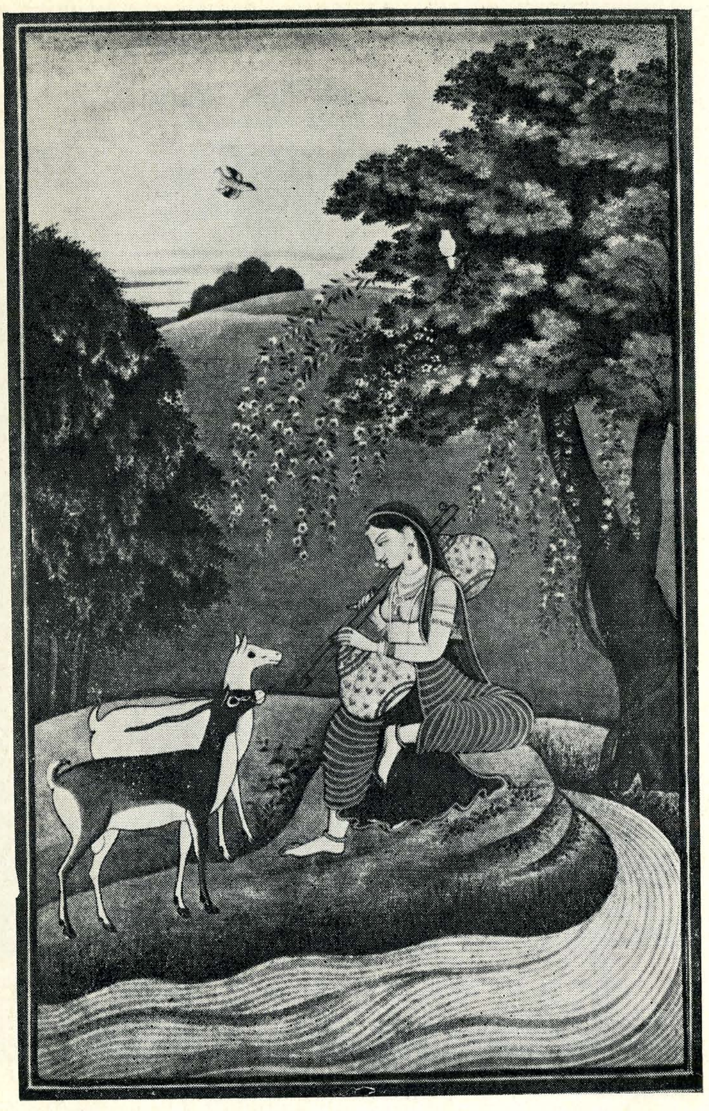
Миниатюра школы Кангра — рагини «Девагандхари»

Эта рагини представляется как жена раги «Малкош». Миниатюра изображает героиню, которая пришла в сопровождении служанки к священному месту, чтобы вознести молитвы о благополучном возвращении супруга.



Миниатюра школы Мальва — рагини «Тоди»

Изображена в виде женщины, играющей на ви́не. Поэтическая подпись, приведенная под одной из миниатюр, изображающих эту рагини (см. примеч. 6 в конце книги), гласит: «Разлученная с другом, несчастная в любви, покинувшая мир, как монахиня, эта Тоди пребывает в роще, где привлекает сердца газелей».



Миниатюра школы Кангра — рагини «Гуджари»

Эта рагини, представляемая как жена раги «Дипак», на миниатюрах Раджастхана и Мальвы изображается, как правило, с павлином, что указывает на ее связь с сезоном дождей. Здесь же она — молодая женщина, услаждающая игрой на вине газелей (эта интерпретация возникла, видимо, под влиянием изображений рагини «Тоди»).



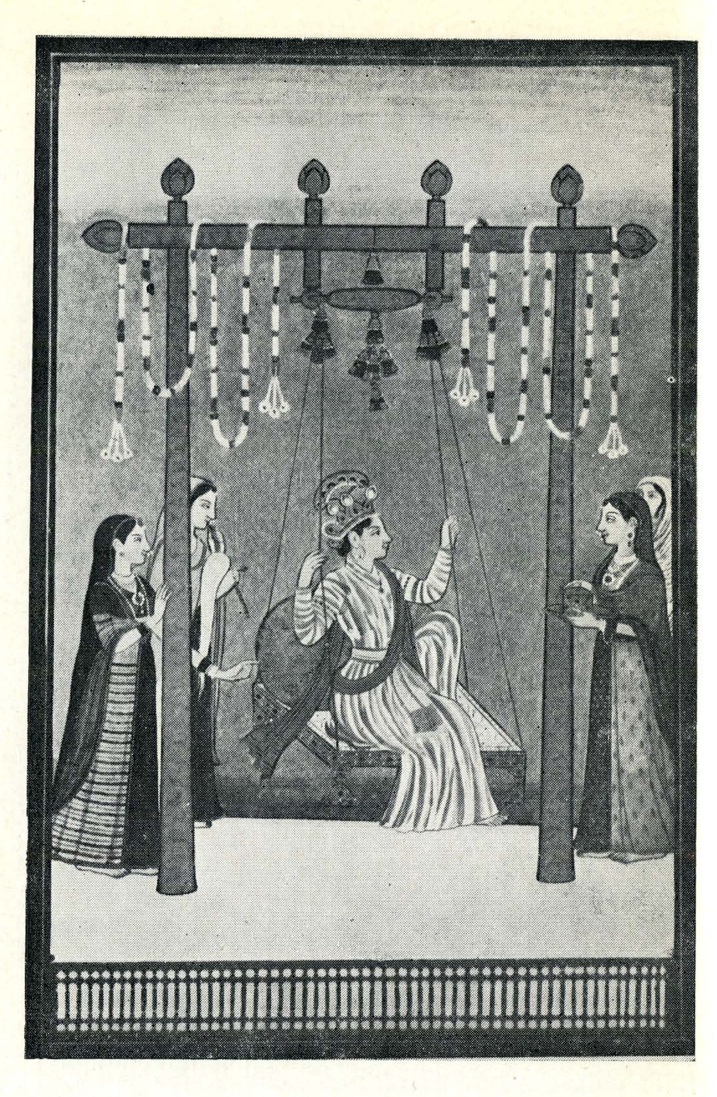
Миниатюра школы Мальва — рага «Васанта» («Весна»)

Героем этого живописного изображения раги «Васанта» является Кришна, который танцует под аккомпанемент пастушек, играющих на барабане (дхолак) и кастаньетах. Эта сценка передает атмосферу весеннего обрядного праздника Холи.



Миниатюра школы Кангра — рага «Васанта» («Весна»)

Использование того же сюжета (Кришна, танцующий под аккомпанемент барабана и кастаньет, на которых играют пастушки) на миниатюре другой школы говорит о том, что он не случаен в живописных изображениях раги «Васанта».



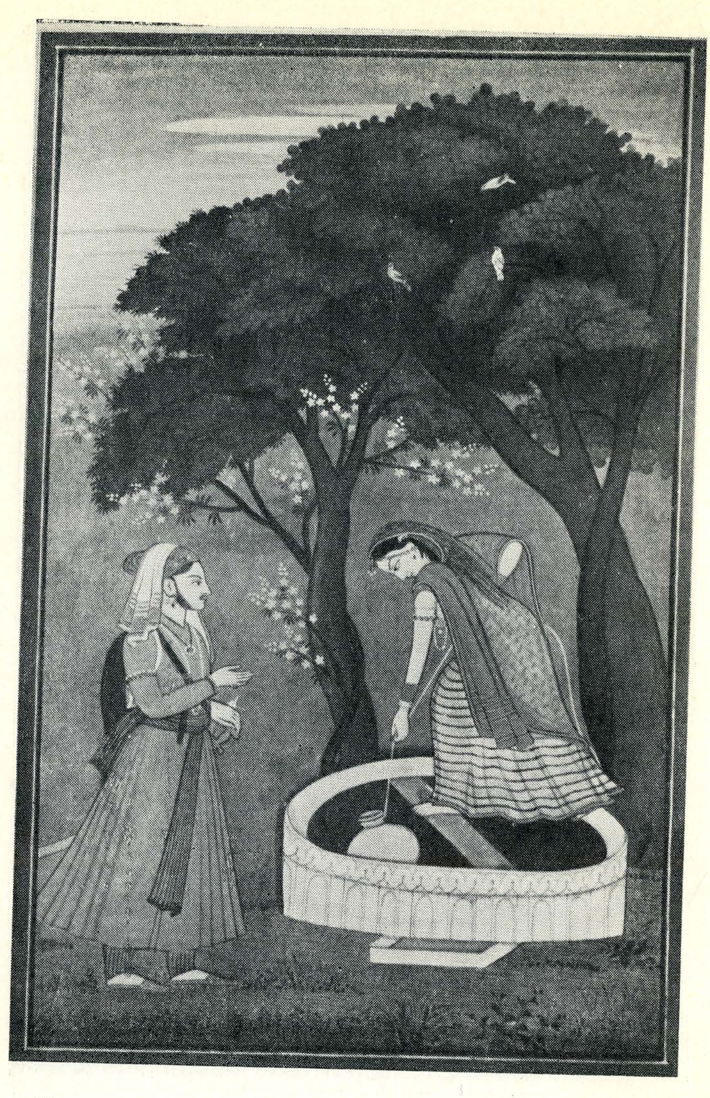
Миниатюра школы Кангра — рага «Хиндола» («Качели»)

Изображение этой раги на одной из могольских миниатюр имеет такую подпись: «Игривый, наслаждающийся качанием на качелях, нежно подталкиваемых прекраснобедрыми женщинами, изящный и яркий, как голубь, он зовется мудрецами рагой Хиндола». Качание на качелях, как, вероятно, и сама рага, восходят к древнейшим весенним обрядовым праздникам (типа Холи).



Миниатюра школы Кангра — рагини «Васанта» («Весна»)

Эта рагини представляется как жена раги «Хиндола». Миниатюра, изображающая двух девушек — героиню с подругой, — собирающих первые, только что распустившиеся цветы, передает радостное ощущение весны.



Миниатюра школы Кангра — рага «Кумбха» («Кувшин»)

Поэтическое изображение сцены свидания влюбленных у колодца (сюжет, вызванный, видимо, названием раги).



Миниатюра школы Мальва — рагини «Лалита»

Рагини «Лалита» относится к рагам, связанным с определенным временем суток; она связывается с рассветом. Приведем поэтическую подпись под одной из миниатюр с живописным изображением этой рагини: «Прекрасная женщина в пышных одеждах и украшениях лежит на рассвете, утомленная, в своей постели. Это — рагини Лалита».



Миниатюра школы Кангра — рага «Бхаскар» («Солнце»)
Живописное воплощение этой раги, видимо под влиянием ее названия, изображает обряд поклонения восходящему солнцу.

тампура играет ключевую роль в страстном стремлении к садхане. Именно этот инструмент помогает ученику преодолевать кризисы. Тот, кто обретает хоть крупицу садханы, научается растворяться в звуках тампуры и считать их символом глубочайших жизненных тайн. Тампура может стать источником, питающим чувства, и подмогой в деле сосредоточения внимания на глубинах свары и раги, давая ученику понять громадные музыкальные творческие возможности и тонкость человеческого разума.

Просто необходимо исследовать истинное значение этого инструмента в нашей музыке, чтобы понять значение раги. Без этого инструмента все ваши усилия будут подобны путешествию по пустыне без достаточного запаса воды или пересечению Атлантического океана без лодки. Для музыкально одаренного человека понять это нетрудно. Попросите кого-нибудь, если не можете сами, воспроизвести звук на тампуре. Вслушайтесь внимательно в ее звучание, приблизив инструмент к уху. Попытайтесь осмыслить этот звук, прочувствовать его, обратите внимание на его музыкальную плоть, на его отголоски и резонанс, его струение и бесформенность. Заметьте, что стоит этому звуку начаться, он лишается начала и конца. Он не имеет частей, и любой момент есть и начало, и середина, и конец его. В самом деле, нетрудно заметить, что звук этот пребывает в состоянии постоянного прихода и ухода. Вспомните, что *во время занятий вы будете вслушиваться в этот звук часами*, и вскоре, как это нетрудно вообразить, вы сможете отключиться от всего, что вас окружает, и даже от собственных мыслей.

Вообразите еще, что после нескольких месяцев работы над тонами звукоряда возникнет возможность *нафантазировать самые причудливые связи* между звуками, которые вы поете, и звучанием тампуры Не подумаете ли вы, например, о том, что каждый звук, который вы поете, погружается в озеро струящегося звука, обволакивающего вас, и в котором вы пребываете долго, выплывая на поверхность лишь за глотком воздуха? Можете вы себе представить, что тампура *откликается* на звуки, которые вы производите, обогащая их, расцвечивая, наполняя их сотнями разных значений, так что каждый звук выглядит созданным заново, и его восприятие сопровождается

болью, экстатическим постижением какого-то не вполне выявленного смысла? Представьте себе вот такое живое, одушевленное отношение к инструменту; привыкнув к нему, сливаясь с ним в восхитительном унисоне, вы можете обогатить каждый ваш звук сладостной красотой.

И в дни неудач, когда все кажется серым и скучным, когда дух ваш бездействует, вы можете снять внутреннее напряжение, утешить душу обращением к текучему звуку тампуры. Не правда ли, чуть позже вы осознаете, что и ваш голос, и ваш дух оживают вновь, а тампура действует на вашу душу, как бальзам? Возможно, пока вы еще так не чувствуете, но длительное ежедневное общение с тампурой сделает постепенно вполне вероятной вашу глубокую, можно сказать, мистическую связь с этим удивительным инструментом. Уяснение его назначения и роли совершенно необходимо для обучения музыке.

Говорят, что несколько лет назад покойного Фаияз Хана спросили: является ли тампура музыкальным инструментом. Ответить на такой вопрос простым «да» должно быть трудно. Ведь тампура — это больше чем инструмент. Когда Фаияз Хан пел, он использовал четыре тампуры, так же как это делал Гулям Али Хан. И если один из молодых музыкантов — Кумар Гандхарва — использует две, то нет сомнения в том, что он наполняет весь зал их звучанием, словно в его распоряжении целая их группа. Между тем это очень незаметный инструмент, скромный, внешне непривлекательный, теряющийся где-то на заднем плане; однако, несмотря на его непритязательность, он всегда несомненно слышен и ни в коем случае не пропадает.

Тампура является одним из старейших классических инструментов Индии и играет огромную роль в воспитании музыканта. Та или иная разновидность его использовалась традицией с незапамятных времен. Уже сама настройка его требует изощренного тонкого слуха, который удавалось развить в течение жизни лишь немногим, а способность настроить его совершенно — признак музыкальной одаренности высокого класса. Здесь дело не в том, чтобы просто обладать искусством приблизить вибрацию струн к определенной частоте. Как всякий человек имеет свою осанку, посадку головы,

положение плеч, так и в настройке тампуры любопытным образом присутствует какой-то личностный оттенок, который меняется, когда кто-то другой настраивает ее, словно происходит сложение или вычитание из нее каких-то элементов.

Каждый музыкант знает, что прежде, чем он сможет пропеть рагу, он должен достаточно глубоко ее прочувствовать. И не пение дает ему ощущение раги, а инструмент, который подготавливает его чувства, предлагает ему тот материал нежности, печали, восторга, из которого делаются раги. В звуках тампуры дремлют, еще не рожденные, все раги индийской музыки и ждут освобождения из темницы, состоящей из тыквы-резонатора, дерева и металлических струн.

Настройте тампуру в сумерках, когда печальные тени протягиваются за окнами, — годхули санскритской литературы [26] — и инструмент призовет вас спеть «Яман», «Кальян» или «Шри». Его звук будет обволакивать вас, как кисеей, и петь голосом сирены рагу, на которую вы неосознанно его настроили.

Только те, кто годами вслушивался в звучание тампуры, могут оценить возможности этого инструмента. Прекрасно настроенная тампура моментально расстраивается, если ее поместить вместе с иначе настроенными инструментами. Она, словно принцесса, нуждается в ежедневном внимании и ласке. Подойдите к тампуре после месячного перерыва, настройте ее хорошо, послушайте ее звук, попытайтесь решить, какую рагу вы хотите спеть, и вы поймете, что тампура, образно говоря, повернулась к вам спиной. И она останется такой до тех пор, пока вы не завоюете вновь ее преданность. Взаимоотношения певца и тампуры с годами превращаются во что-то не поддающееся определению, в нечто, скорее всего, неземное, духовное.

Доводилось ли вам видеть, как настраивает тампуру Кумар Гандхарва? Вот он разговаривает, смеется, но затем берет инструмент, начинает его настраивать, и его глаза перестают видеть окружающее, их взор теряется в далеких мирах звука тампуры. И в то время, как магия тампуры обволакивает его своим покрывалом, раги начинают стучаться в дверь его сознания. Вскоре он сливается с какой-нибудь рагой и исчезает, как бы закрывая за собой эту дверь. Теперь он не возвратится.

Тампура унесла его на крыльях духа и властвует над ним в течение нескольких следующих часов.

С началом музыкальных занятий вы обнаруживаете также еще одну функцию тампуры. Она — единственное средство дать вам забвение; как воды Леты, ее звук прощает вам прошлое, уничтожает ваше одиночество, возвращает вам сущность вашего бытия, так что вы можете петь из самой сердцевины вашей личности. Стоит только ее звуку проникнуть в ваше сознание, все остальное кажется не имеющим значения.

А на вопрос, заданный Фаияз Хану, он, говорят, ответил: «Нет, это не музыкальный инструмент, это всего лишь моя мать». Достоверно это или нет, — во всяком случае, многозначительно.

Переживание раги

Теперь, когда мы имеем некоторое представление о природе и содержании свары и знаем, хотя бы приблизительно, что такое садхана, можно идти дальше — к раге. Нам, однако, придется неоднократно возвращаться к сваре, поскольку осознание и переживание ее не только открывает путь к раге, но и делает ученика способным к полному восприятию всех раг.

Звукоряд, который не был трансформирован в свару, всего лишь абстрактная схема — будь то лад наподобие мажора и минора западной музыки или тхата и мелакарта[27] индийской. Это — просто несколько нот, из которых может быть сделана рага. Отсюда нетрудно понять, почему невозможно сыграть рагу на рояле или гармонике: музыкальный инструмент с фиксированными звуками не в состоянии произвести свару, а следовательно, и рагу. Он может воспроизвести тоны раги, близкую имитацию раги, но не подлинную вещь.

В западной музыке звук всегда один и тот же. *Ля, до-диез, ре-бемоль*, написанные на бумаге или исполняемые, звучат одинаково в любом произведении, будь то Моцарт, Бах, баллада Изаи или песня из кинофильма. Но в индийской музыке *«ми-бемоль»*, или, вернее, *комаль га*, — это один звук в «Кафи», другой в «Дарбари» и опять-таки другой в «Багешри». Их качественное

различие невозможно выразить на бумаге, потому что они — свары и *никогда не бывают одними и теми же дважды*. Они воспринимаются слухом и *одновременно переживаются* как нечто новое и *неповторимое*. Это свойство достигается благодаря сваре, именно она воплощает в себе определенный момент времени, и чтобы повторить эти звуки точно такими же еще раз, надо возвратить этот момент вновь.

Все характеристики свары присущи и раге. Только раги имеют добавочные сложности, и потому лишь после постижения свары, интуитивного и физического, наступает время учиться раге.

Существуют *определенные правила построения раги*, определенное число исходных звуков — пять, шесть или семь, нисходящие и восходящие ходы, некоторые характерные приемы развития, главные звуки, симметрия. Все это может быть названо правилами в широком смысле слова, но не в том, в каком мы в крикете называем правилом запрещение отбивающему игроку останавливать мяч, если его ноги загораживают спицы ворот. Это не те правила, знания и выполнения которых достаточно, чтобы знать рагу. Так называемые правила и предписания раги на самом деле являются некоторыми *характеристиками ее особости*, просто легкоузнаваемыми чертами, как нос Сирано или походка Чаплина. Но ее душа помещается в певце. Возможно произвести рагу, придерживаясь всех правил, но, скорее всего, это будет лишь замечательная схема раги, только и всего. Просто правильно исполненная рага относится к раге *подразумеваемой*, как искусно орнаментированное, отпечатанное меню к обеду, который оно описывает.

Причина, почему рага не может быть создана просто выполнением предписаний, заключается в том, что она — дитя момента. Она — живой организм, и *ее основными признаками являются не форма и пропорции, а ее жизнь*. Не в ее природе воспоминания и ностальгия по прошлому или зыбкое предчувствие будущего, и поэтому слушатель должен быть очень внимателен. *Малейшее отвлечение* — и *пропущен момент откровения*. (Вспомним евангельскую притчу о девах, державших светильники наготове в ожидании прихода жениха.)

Симфония или концерт могут быть вершинами красоты и смысла, но это — вещи законченные, сделанные, завершенные. Как па в танце, их можно предсказать.

В раге — не так. В раге нет завершенности, ибо ничто не закончено. Она всегда, как сама жизнь, находится в состоянии становления, вечного превращения, изменения. Она вытекает из настоящего и остается в настоящем. У нее нет прошлого, и она не может пройти один и тот же путь дважды Она не может быть, как статуя или картина, установлена или повешена. Как и звучание тампуры, на фоне которого она рождается, она не имеет ни начала, ни конца Ее окончание всегда — временно. В этом одна из причин того, что она, просто чтобы существовать, должна быть лишена, как и сама жизнь, всяких застывших моментов. И правила ее должны быть трансформированы в некий единственный в своем роде, неповторимый внутренний порядок.

Отсюда вытекает невозможность сочинить или придумать рагу. Ее нужно открыть — ибо раги пребывают в подсознании человечества и ждут музыканта-творца, знающего существо свары, который поднимет их ото сна и вызовет к жизни. К жизни — в этом суть дела. Даже на знакомые раги ежедневно совершаются покушения музыкантами, лишенными дара жизни, а насколько более разрушительно, когда такие убийцы берутся за создание новых раг! Попытайтесь-ка поэкспериментировать с рагами просто из любви к новизне: убрать один звук, прибавить другой, соединить две раги — ваша рага умрет у вас на губах, превратится в крошево, когда вы будете протаскивать ее сквозь узкие ходы вашего ума. Мы должны помнить, что единственная вещь, на владение которой претендует рага, это — жизнь музыканта, а исключительная чистота его существа — это то, что убыстряет рождение раги. Удачная фраза, слишком сложный пассаж сами по себе бесполезны. Тьягараджа, Тансен, Мирабаи, святые певцы — все они жили, погруженные в океан свары, и стремились к божественному, эстетически ощущая биение жизни. Их композиции продолжают жить не содержанием их текстов, а импульсом жизни, заложенным в их рагах.

Все это следует иметь в виду прежде, чем начнется обучение раге. Вы начинаете с рабского подражания

учителю. Если вы уже обрели необходимые начальные навыки в сваре, не имеет значения, является ли ваш учитель концертирующим музыкантом. При кипячении жидости вам нужен сосуд, но главное в конечном счете — температура пламени и время, нужное на беспрерывное нагревание. Все это не имеет отношения к учителю, это — проблема ученика. Вам же нужен учитель, который знает тайны кризисного и болезненного состояния перевоплощения и сможет подбодрить ученика, поддержать его старания и веру в свои силы, пройти с ним весь путь, любя, жестоко дисциплинируя его и сочувствуя ему. Любой мудрый учитель, достойный этого имени, а не обыкновенный поденщик, слишком хорошо это знает, и он ожидает от вас того, что вы проделаете ваш собственный путь самостоятельно.

Процесс обучения на раннем этапе состоит, как говорилось выше, в копировании учителя — звук за звуком, фраза за фразой, воспроизводя один за другим каждый «квадратный дюйм» раги; законченные сами по себе, они образуют элементы мозаики, которая собирается без какого-либо смелого намерения ввести новый оттенок краски Многие часы сосредоточенного всматривания в собственную натуру с тем, чтобы осознать смысл раги, постепенно начинают приносить ученику своеобразное удовлетворение, зажигают в нем огонь жизни, который, в сущности, и есть материал раги. Это происходит благодаря работе над сварой, которая и привносит в звуки этот извлеченный из вашей садханы огонь, льющийся затем огненными струями в рагу. Если в вас нет огня, — а его не может быть, если вам неведомы боль и мука переживания свары, — ваш голос может производить лишь красивые звуки. В них не будет ни трепета, ни наслаждения, ни преображения, ни открытий. Раги ваши будут начинены всем известными правилами, всякими «вади» и «самвади»[28], каскадами мурчхана[29], но не жизнью. Они будут мертвы, несмотря на ваши знания, технику, искусство; их можно покрасить, как куклу, присыпать пудрой, но труп останется трупом. Но пусть вы поете самую незатейливую песенку, бесконечной длины колыбельную или куплет песни из второсортного фильма, —

если вы владеете сварой, в вас возникнет отчетливое и радостное ощущение образа, вызванного песней, которое передастся и самой песне, рождая в ней огонек жизни. В этом и выявляется вся суть садханы, многочисленных упражнений и размышлений, молчаливого вдумывания в звуки, чистоты духа, которые в конце концов зажигают ваши песни, превращая их в лесной пожар великолепия и поэзии. Здесь нет ничего от добродетели и морали. Это нечто более сложное, нежели добродетель. Это приближается к божественному, превосходящему и добро, и зло.

Музыку часто рассматривают как науку, имеющую дело с арифметикой временны́х интервалов. Это неверно. Она — религиозный опыт, причем не что-то вроде поражающих воображение десяти заповедей, высеченных на камне, а духовная религия, — не набор каких-то сведений, а скорее некое состояние, состояние в высшей степени тонкого постижения действительности, экстатической радости и удивления[30]. Вот почему величайшие наши певцы были не чиновниками или дельцами, а святыми людьми. Как же много жизни должно войти в рагу, в каждый ее извив и пассаж, чтобы она могла представлять собой новый взгляд на мир! Представьте себе Гуляма Али, поющего поздней ночью рагу «Джайджайванти». Подумайте о значительности раги, когда она постепенно, звук за звуком начинает виток за витком раскрывать прекрасные картины, элегантные симметричные построения, источающие чистый ослепительный свет скорби по поводу гибели всего сотворенного.

Большинство из нас носит в себе подобные живые образы, и выявить их было бы для нас, — если б мы знали, как, — величайшей радостью. Но мы никогда не пытаемся сделать это, не пытаемся размышлять над этим без лени, страстно. Поэтому и радость наша умирает преждевременно. Если же вы не в состоянии вдохнуть в вашу рагу чувство высокого наслаждения творчеством, чувство особого рода радости, то она так и не станет рагой, оставаясь лишь набором приятных звуков. Даже в самых печальных песнях кроется эта радость, — она-то и творит рагу. Именно эта печаль, исходящая из радости, делает, к примеру, песню Сайгала «Sukh ke, dukh ke... *» в фильме «Дев-

* «О радости и о печали ». — *Примеч. пер.*

дас» такой напряженной, несмотря на то, что длится она меньше четырех минут. Возьмите рагу такого типа, как «Марва», «Хиндола» или даже какую-нибудь еще, менее захватывающую, — она все равно освещена радостью. В исполнении даже самых бесталанных музыкантов есть проблески истинной радости — ведь в любом случае музыкант обладает даром человеческого бытия и, следовательно, тем, что составляет существенные элементы человеческой натуры, которой присущи и печаль и радость, — и этого уже достаточно для раги.

Раги многообразны. Есть раги для исполнения поутру, на рассвете, и в полдень, вечером и в полночь — для любой части суток. Некоторые раги исполняются в зависимости от сезона, например весной или во время муссона; можно представить раги, украшающие собой оранжевый свет летнего закатного солнца.

Каково же значение этих временных соответствий? Имеют ли они научное обоснование? Если и имеют, то лишь отчасти физическое, а главным образом психологическое. Но есть еще некоторые практические основания этих соответствий, знакомые музыкантам-исполнителям. Интересно рассмотреть некоторые из них с точки зрения их роли в жизни музыкантов и в какой-то степени слушателей.

По мере того, как вы осваиваете классическую музыку, вы осознаете, что раги имеют собственную внутреннюю природу, лежащую в другом, отличном от ее формы и конфигурации, измерении. Вы начинаете также понимать, что одаренный певец способен прибавить к этой природе нечто от своей сути. В какой степени это удается ему сделать во время исполнения, какие отличия он внесет в рагу, — в какой-то мере вопрос таланта, и в еще большей мере — умственных усилий, страсти и увлеченности. Вот почему, если певцы способны преобразить собой музыку, иногда можно слушать одну и ту же рагу два раза подряд, и она не наскучит вам. Очевидно, что если певец всего лишь акробат, жонглер звуками раги, лишенными глубины и логики, то рага, конечно, распадается на куски и обнаруживает свою пустоту.

Рага — это что-то вроде двери, богато и искусно орнаментированной, прекрасной самой по себе, но истинная ценность которой заключается в ее способности открыться и позволить заглянуть в нее. И в том, что

вы увидите там, — другие комнаты с запыленными диванчиками со скучными покрывалами, такими, какие у вас, бутафорский камин с посверкивающими над ним пластмассовыми висюльками или пейзаж, значительный и невыразимо таинственный — в этом состоит суть путешествия в рагу. Во всяком случае, вы знаете, что тут дело не просто в звуковых очертаниях и последовательностях раги, а в чем-то большем.

Например, когда в концертном зале вы слушаете «Яман» в исполнении Кумара Гандхарвы, вы сквозь звуки раги заглядываете в его внутренний мир. Кумар — человек исключительный, и этот мир приоткроет перед вами волшебное переплетение таинственных нитей его отношений к окружающему, которые одновременно тонки и вызывающи, мягки и интеллектуальны. «Яман», который он извлек из своего существа в этот день, никогда в таком виде не существовал и никогда не возникнет вновь.

Поскольку то, из чего строится каждая данная рага, остается всегда неизменным, живительной субстанцией раги, делающей ее неповторимой, является певец. Рага, таким образом, средство, которое использует певец для того, чтобы передать слушателям ощущение некоего живого, магического, вечного начала, ему свойственного. А предписания времени и сезона в связи с рагой, говоря в общем, всего лишь средство создания благоприятной атмосферы, помогающей певцу передать свое настроение в раге, подобно тому как это делает полумрак концертного зала, — ведь небесный ход солнца, смена сезонов основательно связаны с человеческой психологией. Как показывает опыт, к тем или иным рагам человек действительно легче подключается в определенное время, и если целью музыки является магическое создание красоты и смысла, для этого должны быть использованы все возможности.

Концепция связи музыки с окружением небезызвестна и западной музыке, хотя она и не следует предписаниям, подобным индийским. В самом деле, странно было бы слушать, например, песню «Вечерний звон» в палящий июньский полдень в Дели или, скажем, грегорианский хорал во время футбольного матча. Равным образом никто не обрадуется при звуках песни «Он веселый славный парень» во время вечерни в кафедральном соборе Реймса или «Эй, ухнем» в дискотеке.

Предписания, о которых мы говорили, не носят, однако, абсолютного характера. В традиции Карнатак, например, музыканты редко придерживаются их, и южноиндийская публика не ощущает этого и не придает этому большого значения. А вот в традиции Хиндустани соответствия времени суток выдерживаются строго, сезонные же раги и здесь часто слушаются безотносительно ко времени года.

Обучение исполнению раги — сложное искусство, и оно не ограничивается знанием ее основных характеристик. На самом деле изучение раги, попытки понять ее природу бесконечны. Ведь процесс усвоения природы раги сопряжен с затратами эмоций, интеллекта, чувств; он требует всей жизни, развивается и совершенствуется со временем. И что самое главное, природа раги не может быть постигнута без овладения сварой. На пути к сваре по мере занятий некоторые ее черты становятся все более ясными ученику.

Например, овладев некоторым опытом, певец может осознать, что звук имеет «переднюю» и «заднюю» стороны[31] и что можно в некотором роде подниматься вверх по звукоряду спиной вперед, повернуться на верхнем *са* и возвращаться обратно таким же образом (а можно возвращаться и не поворачиваясь). Все это довольно трудно уяснить тому, кто не проделал большой черновой работы над звуками и большого количества упражнений «мурчхана» (эти упражнения как раз и дают ощущение сторон звука). Но стоит ученику осознать это как реальность, рага становится бесконечной в своих возможностях, и эти стороны звуков можно использовать для создания поразительного впечатления. Вслушайтесь в записи покойного Гулям Али Хана, и вы увидите, как звуки поворачиваются, двигаются вперед, выгибаются дугой, показывая различные свои стороны. Это видно также и в рагах Кумара Гандхарвы. В своих «Тоди» и «Миан-ки маллар» он поднимается до верхнего *са*, но рага кажется только что рожденной и далекой от завершения. Вади и самвади в рагах — островки, к которым направляются двусторонние звуки, места, где они поворачиваются, где они останавливаются, отдыхают, чудесные площадки и станции на пути раги.

Между этими пунктами рага неопределенна, как океан, новорожденна всякий раз, как вы начинаете ее петь. И никто никогда не пересек этот океан — есть лишь те, кто рискнул отплыть немного от берега.

Наконец, вы должны знать рагу достаточно хорошо. чтобы верить в нее — восторженно верить. И это делает рагу настолько частью вашего существа, что вы находитесь в состоянии постоянного удивления от того, что вам вспоминаются вдруг вещи, о знании которых вы и не подозревали. Если вы не почувствуете себя в раге достаточно непринужденно, не стоит насильственно вызывать ее к жизни. Настырность техники целиком поглотит ваши чувства — и что тогда останется от вас?

Значение тала

Что-то в человеке отзывается на тала более естественно, чем на свару. Ведь свара в большинстве случаев, за очень небольшим исключением, добывается капля за каплей — редко она дается человеку сразу. Поскольку приобретается она в результате сознательных и больших усилий, она кажется чем-то высшим по сравнению с тала. Этому способствует и то, что тала является в некотором роде частью организма, проявляясь в биении сердца, пульсации тканей. Таким образом, даже физиология способствует вырабатыванию тала, в то время как свара вырастает из менее материальных оснований. Продолжая характеризовать тала, мы должны будем сказать, что тала гораздо сложнее и тоньше ритма, с которым его часто путают.

Разницу между тала и ритмом весьма легко обнаружить, наблюдая публику, слушающую, скажем, Рави Шанкара, Алла Ракха, молодого Амджад Али Хана, и сравнивая ее с посетителями концертов некоего Гудаи Махараджа или громкой джазовой группы. В первом случае возбуждение от слушания носит в основном интеллектуальный, почти рассудочный характер. Конечно, слушатели отбивают ритм рукой или как-то иначе, но следят за музыкой затаив дыхание, как за шахматной партией. Ее ритм не вызывает у них

вздохов, восклицаний или покачивания головы. Во взаимодействии тала с музыкальными фразами, в математическом делении временных отрезков на половинные, третьи, пятые доли, в столкновении слогов и стоп с метром, в регулярно повторяемых напоминаниях уже слышанного слушатель восторженно признает свободу музыки в обращении со временем, ее творческую способность противостоять его неизбежности. По сравнению с этим насколько примитивным, нетребовательным кажется джаз. Вы раскачиваетесь, дергаетесь, крутитесь, руки болтаются — и вот вы уже на седьмом небе чувственного удовольствия, простого, безответственного, здорового. Человеку, слушающему, например, Вилаят Хана, никогда не придет в голову встать и начать танцевать даже под звуки горячего «Дадры» или скачущего «Кехаравы»[32]. Причина этому была уже сформулирована нами ранее в связи с рагой: недостаточно просто ощущать тала, нужно вслушиваться в него со всем вниманием, и только тогда оно станет реальностью.

Инстинкт тала довольно сложен. Ощущение его предшествует ощущению свары и подразумевает хорошо развитые поэтические способности. Собственно, в идеальном смысле он есть чувство слова, и поскольку ребенок начинает говорить и понимать язык намного раньше, чем он начинает понимать музыку, это чувство слова, метра развивается в ребенке раньше, чем возможный отклик на свару. Знание языка не означает здесь умения читать и писать. Ведь это умение носит во многом механический характер и не требует значительных затрат ума и эмоций. Поэтому даже безграмотный человек может развить в себе чувство тала через чувство языка — предвосхищение фраз и пауз, наслаждение гласными и согласными, радость ощущения изменчивых нюансов речи.

Представьте себе какую-нибудь пьесу Шекспира, скажем «Генриха V». Возможно, вы видели ее на сцене не раз — с Ричардом Бертоном или Питером О'Тулом в заглавной роли. А теперь вы идете смотреть ее с исполнением сэра Лоуренса Оливье Почему же одна и та же пьеса привлекает вас вновь и вновь? Просто потому, что разные люди обладают разными ритмом и тала, причем один какой-то

ритм еще может быть воспроизведен, но тала — никогда. И в конце концов именно тала придает исполнению свежесть и новизну, особенно заметные, если вы хорошо знаете пьесу. Тала, таким образом, как и свара, нечто внутреннее, личное.

Важным ключом к пониманию существа индийской музыкальной композиции является то, что тала определенного произведения не является исключительно присущим только поэтической структуре его словесной части.

Это может сначала показаться странным, потому что, как мы полагаем, поэтическую форму нельзя изменить без ущерба для стиха в целом. Так бы оно и было, если бы мы пытались изменить ритм стиха. (К примеру, нельзя вообразить исполнение «Императорского вальса» на танцплощадке или популярную эстрадную песенку в стиле «Боже, храни королеву».) Но тала — не ритм. И в индийской музыке певец совершенно свободно может композицию, базирующуюся на «Тинтала», включающем в себя шестнадцать матр[33], исполнить в следующий раз в «Эктала», включающем в себя двенадцать матр. Так же точно возможно рагу «Пураб анг тхумри» исполнить в стиле таппа[34].

Тала — это своего рода ритмическая модель. Но это не значит, что хорошо известные композиции не имеют своего собственного метрического лица и что, с другой стороны, можно какое-то поэтическое произведение соединять произвольно с любым тала. Во всяком случае, композиция должна быть целостной и структурно определенной с точки зрения и метра, и тала, а смысл ее текста должен быть подчеркнут и усилен тала. Значит, исполнитель ограничен в использовании тала, естественно ограничен слоговой структурой слов и их значением. Но искусный музыкант умеет так интерпретировать поэтический текст, что его чувство метра и поэтического смысла будет удовлетворено.

Другая своеобразнейшая черта тала заключается в том, что оно, в отличие от ритма, не носит линейно-поступательного характера.

В западной музыке, в любом почти сочинении встре-

чается повторность тем, фраз, отдельных частей формы и т. п. Это весьма типично. Отдельно же ритмическая повторность западным композициям не свойственна. Дело тут в том, что музыка и ее ритмическое строение лежат, можно сказать, в одной плоскости, составляют одно целое и поэтому текут одновременно («в ногу») вплоть до полного завершения в конце произведения.

В отличие от этого, в индийской системе речь может идти о двух существенно различных элементах. Первый элемент — рага, являющаяся самостоятельной субстанцией, второй — композиция, сцепленная с тала. Рага без включения в композицию, построенную на тала, — вещь, не имеющая границ, пределов и времени, у нее нет ни начала, ни конца. Именно композиция, соединенная с тала, делает рагу временно́й.

Ритмическая природа композиции двойственна. Одна из ее сторон — тала, которое лежит в основе композиции. Движение тала внутри композиции представляет собой своего рода круговращение, оно не носит линейно-поступательного характера и, наоборот, наращивая виток за витком, как бы развивается в вертикальном направлении. Другой стороной этой двойственной ритмической природы является совместное, объединенное движение раги и собственно композиции; это движение — поступательное, находящееся в горизонтальной плоскости и завершающееся в конце исполнения.

Покойный Гулям Али Хан обыкновенно объяснял это двойное движение, уподобляя рагу реке, постоянно текущей в сторону моря, а композицию, соединенную с тала, — лодке, пересекающей реку. Под лодкой — таинственный поток раги, на который она не оказывает воздействия, но который сам сообщает ей нечто от своей природы, помогая достичь другого берега. Вид лодки — это комбинация тала с метрической и поэтической частью композиции, а рага — средство ее существования. Поток может быть медленным, или виламбит[35], мадхья, или умеренным, друта, или быстрым. Важно запомнить, что лодка и поток двигаются в разных направлениях. Цель лодки — противоположный берег, независимо от того, сколько она проплывет вместе с потоком[36].

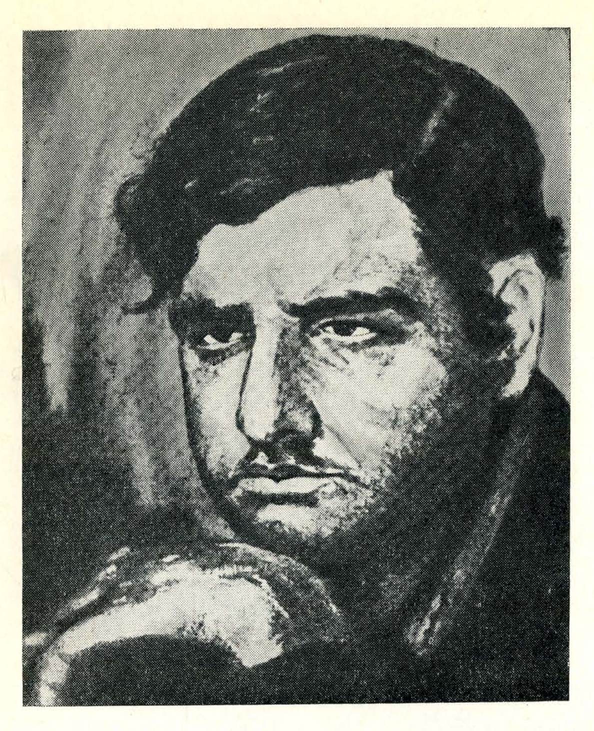
Река раги

Тала уместно сравнивать с пульсом композиции, который бьется во все время ее звучания, остается ее неотъемлемой частью, пока она движется к противоположному берегу, к своему окончанию. Рага же и с завершением композиции не прекращается. Она течет неизменно, давая возможность пересечь ее и другим композициям — с использованием других поэтических и словесных форм, иной метрической основы и тала, которые могут варьироваться от шести матр «Дадры» при одном исполнении композиции до двадцати четырех или даже сорока восьми матр «Эктала» — при другом ее исполнении.

Тала простирается по всему телу композиции так же, как биение пульса распространено по нашему телу. Дотроньтесь до своего тела в любом месте, и вы сразу ощутите это биение. То же самое с индийскими музыкальными композициями. В зависимости от их темпа биение может быть медленным и редким, как в виламбит, или равномерным и более сжатым, как в умеренных темпах мадхья лайя, или быстрым и учащенным, подобно топоту несущихся в галопе коней, как при темпе друта, или джалад. Но всегда и безошибочно ритм возвращается к первому удару.

Как видно из предыдущих глав, некоторые характеристики раги и тала подтверждают индийский взгляд на природу и космический порядок. Природа времени ощущается в Индии как циклическая, не прямолинейная. Например, каждая кальпа и юга[37] всегда возвращаются к своему началу. Человеческие воплощения подобны композициям раги, возвращаются в бесконечном цикле смертей и рождений снова и снова, меняя внешнюю форму, но пронося через многочисленные ее изменения неуничтожимую суть человека. Дерево дает урожай цветов и фруктов, которые являются лишь моментами его продолжающейся жизни. Дерево — это рага, а цветы и фрукты — композиции в определенных тала.

Индийская музыка построена таким образом, что каждый вдумчивый ученик всем своим существом впи-



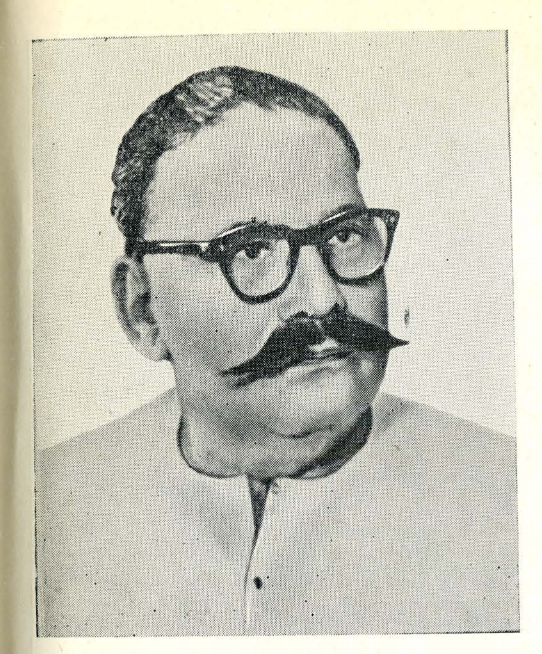
Кундан Лал Сайгал



Абдул Карим Хан



Фаияз Хан



Баде Гулям Али Хан

Кумар Гандхарва

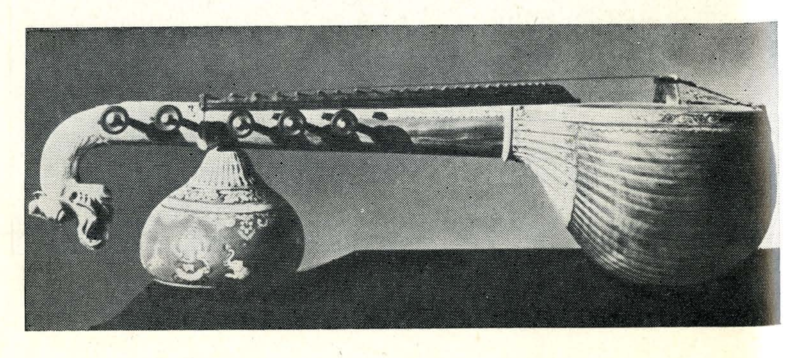


Омкарнатх Тхакур

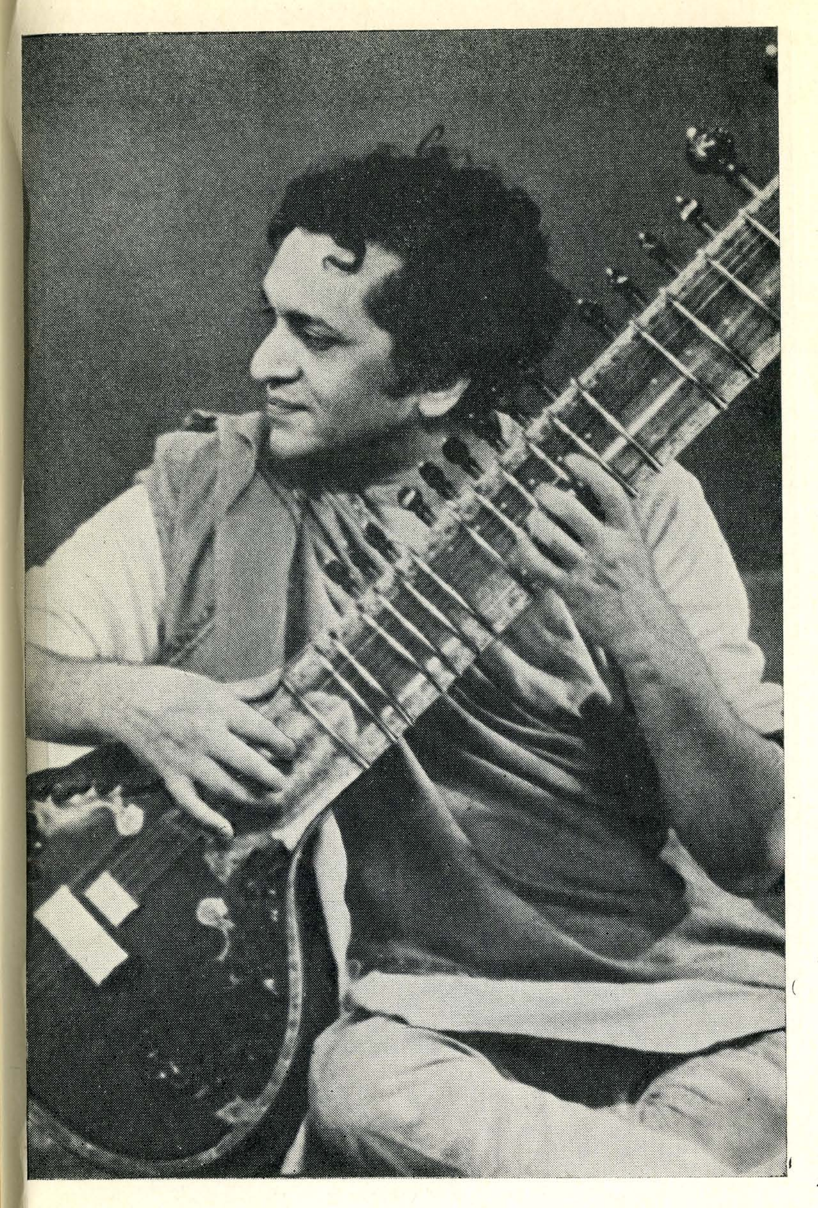


Пение и игра на тампуре

Амджад Али Хан — выдающийся исполнитель на сароде



Излюбленный инструмент индийской классической музыки — ви́на



Рави Шанкар — знаменитый исполнитель на ситаре



Бисмилла Хан — известный исполнитель на шенаи

тывает хотя бы некоторые из этих идей. *Тала возвращается снова и снова* по мере того, как растет, развивается и, наконец, завершается песня. Интересно, что в большинстве случаев при движении к концу исполнение становится все более возбужденным, неистовым. *Джхала* и *тарана*[38] *предвосхищают конец* — гремящая, сотрясающая скорость их пассажей отмечает природу их заключительных фраз. *Материал раги расположен вне времени,* постоянно *воспроизводится в различных, не поддающихся повторению формах,* никогда не исчерпывающих эти и другие типичные характеристики индийских представлений о человеке и его мире, которые находят отражение в музыке.

Обычно используются несколько разновидностей тала, хотя теоретически названы и классифицированы несколько сотен Тала определяется количеством в нем *матр*, то есть ударов. Существуют тала с шестнадцатью ударами и их производные — с восемью и тридцатью двумя, есть тала с десятью и семью ударами, с двенадцатью и шестью. Однако тала различаются не только количеством матр, но и количеством *тактов*, на́ которые они делятся, а также относительным положением двух ключевых пунктов их циклов — *са́ма* и *кхали*[39]. Таким образом, могут быть тала с одним и тем же количеством матр, но разнящиеся своим тактовым делением и соотношением упомянутых ключевых пунктов.

Возьмем в качестве примера широко распространенное «Тинтала». Схематически оно может быть выражено следующим образом *:

1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
×	2	○	3

Теперь посмотрите, как выглядит схема «Рудра» — тала с тем же количеством матр:

1 2	3 4	5	6 7	8	9	10 11	12	13	14 15	16
×	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

* Крестиком (х) обозначается *сам*, кружком (○) — *кхали*; эти обозначения приняты в индийской теории музыки — *Примеч. пер.*

Как видим, отличие «Тинтала» от «Рудра» определенное и фундаментальное. А есть еще «Эктала» с двенадцатью ударами, «Джхаптала» — с десятью, «Джхумра» — с четырнадцатью и «Рупак» — с семью; возможны и другие. Но все тала имеют одну общую характеристику: существует сильный удар в определенном месте периода, называемый сам, и «пропущенный» удар, называемый кхали.

И всякий раз начиная с кхали происходит нарастание ритмической напряженности, которая достигает своей кульминации перед сильным ударом, а затем спадает опять до полного расслабления в кхали. Каждое тала имеет свое расположение этих пунктов, и свои аварта, то есть периоды, циклы. Эти циклы идут чередой, сокращаясь и расширяясь подобно обнаженному сердцу, а вся композиция медленно и неуклонно растет, достигает зрелости, стареет и, наконец, с прекращением тала кончается.

Важно помнить, что тала, рага и композиция существуют не как соединение входящих друг в друга, словно колесики часов, частей, а как органичное целое, основные элементы которого кажутся вырастающими из единого начала, подобно тому как растут, являя симметрию своих форм, цветы и плоды.

Вероятно, по этой причине композиции раги так плохо «выглядят», будучи оркестрованы и гармонизованы. Ведь такие сочинения представляют собой конструкции, заранее продуманные и тщательно составленные. Духовые, струнные, ударные — все распланировано, как в саду: пересекающиеся, удаляющиеся или приближающиеся дорожки, клумбы, тюльпаны или орхидеи на фоне моря фрезий. В более современных сочинениях больше сходства с городом: шоссе и автострада, пересечение эстакад, повороты и головокружительные дуги путей, лежащие на земле, как спагетти. Безусловно, все это может вызывать священный трепет. Но природа их, так сказать, иного порядка, она сродни чудесному существу цветка тюльпана или раковины или радужной окраске бабочки, замершей в луче солнечного света.

Размышления

Мы рассмотрели несколько аспектов свары, раги и тала. Теперь возникает вопрос, а можно ли определить коротко и ясно, каковы же те идеалы и условия существования индийской музыки, без которых она лишилась бы силы своего воздействия. Надо сказать, что трудность приложения мерки к вещам, которые представляют собой по сути дела неизмеримые элементы жизни, осложняется тем, что ценности музыки по большей части субъективны, касаются качественной ее стороны и поэтому не поддаются простым определениям. Они настолько связаны с уровнем ожидания и понимания индивида, его интеллектуальной и эмоциональной природой, что попытка дать такие точные определения значит не обнаруживание каких-то стандартов, а выдумывание их. В этом случае сколько-нибудь значительное согласие людей по их поводу, кроме чисто умозрительного, представляется невероятным.

Если бы нормы нашей музыки легко поддавались словесным определениям, то и достижение их было бы делом легким, соответствующим лишь затрате мыслительных и языковых усилий. Но это не так. Развитие необходимой глубины в области свары требует стольких эмоций, вдумчивости и сверх того острого интуитивного проникновения в психофизические корреляты человеческого духа, что любое определение ее природы должно включать в себя все эти аспекты ее постижения. Это трудно, почти невозможно.

Есть люди, которые не выносят баритонов и любят Омкарнатх Тхакура, потому что он обладает высоким тенором. Есть такие, кто считает юношескую ломку голоса неутешной трагедией. Кому-то голос Сайгала кажется слишком гнусавым, а манера пения расслабленной и усыпляющей, голос Фаияз Хана слишком резким, а бесподобный голос величайшего гения юга Чембаи — слишком металлическим и дребезжащим по сравнению с голосами Матхура Мани Аяра и Бала Мурали Кришны. Словом, человеческие вкусы неисчислимы. Но вместе с тем миллионы людей любят Сайгала просто потому, что его голос и свара, однажды услышанные, будут преследовать их до конца жизни; многие любят Бала Мурали Кришну и Чембаи одновременно,

не отвергая одного в пользу другого. Вполне возможно оценить особенность, остроту сайгаловских произношения и дикции, не отвергая Панкадж Муллика, Мукеша или Киттаппу, так же как можно наслаждаться сверкающим тенором Омкарнатха наряду с жестким баритоном Фаияз Хана. Ведь все они различны, обладают огромной индивидуальной силой воздействия и способны достичь своих целей в соответствии с тем, как каждый из них видит окружающий мир.

Несомненно, что именно среди людей, склонных к такого рода оценкам, мы должны искать взаимопонимания и взаимосогласия по поводу определения каких-то нормативов. Нам стоило бы сблизиться с ними, чтобы поискать новые возможности понимания музыки, проникновения в нее, — ведь нашим критерием должен быть самый широкий диапазон наслаждения истинной и разнообразной сущностью индийской музыки, радостное принятие многообразия в единстве. Певец же неистинный, слишком доступный, «надувающий» нас своими деланными усилиями, сентиментальностью и выдуманными эмоциями, бессодержательными техническими эффектами, словом, предлагающий нам одну сахарную пудру без пирога, — такого рода певец должен заслуживать полное наше неодобрение. Мы не можем винить певца за плохой голос, если он работал над ним достаточно долго, чтобы сделать его истинным, а не просто хорошо интонирующим. Опасен для нашей музыки тот, кто, обладая от природы влекущим к себе голосом, но не имея равного ему музыкального дара, пытается убедить вас в том, что уже самим этим голосом он передает вам от себя нечто истинное и ценное.

Широко распространено мнение, что покойный К. Л. Сайгал формально не получил музыкального образования ни в какой-либо гхаране, ни у кого-либо из мастеров. Говорили только, что короткое время он был связан с Фаияз Ханом и брал у него уроки. Однажды после концерта его спросили, как он достиг такой отточенности мастерства, такой силы и естественности исполнения, если у него нет школы. Он сказал: «Я не знаю. Я себя не слышал». Это очень глубокий ответ. Ведь если вы хотите заставить людей поверить вам, когда говорите неправду или полуправду, то прибегаете

ко всяким ухищрениям в речи, стараетесь принять вид небрежной естественности, но прислушиваетесь к себе и следите за тем, какое впечатление ваши слова производят. Но если вы вполне искренни, то вы не заботитесь ни о том, как говорить, ни о том, что думают о вас люди. Так и в пении — когда вы поете правдиво, вы не знаете, как вы пели, вы себя не слушаете.

Удивительно, что в музыке вы получаете именно то, что ищете, и в любом случае то, что знаете. Вы можете придать вашей музыке только то значение, которое видите в собственной жизни. Акробатична ли ваша музыка, умна, эмоциональна или сентиментальна, полна религиозного экстаза, трагична или болезненна — это все ваше. Важно иметь сказать что-то свое и сказать с наименьшими суетой и аффектацией. И такую вот простоту, свободу от жеманства, прямоту выражения, властную, идущую из глубин вашего существа, приобрести действительно трудно. Единственный способ — работа над сварой, и эта работа — не вечерняя прогулка с набитым животом, а раздирающий сердце трудный подъем в гору. Усилия, которые затрачивает человек при этом, способны переделать его, придать его чувствам истинность и полноту и, следовательно, дать ему возможность выражения истины в его пении.

В этом одна из проблем, касающихся творчества Тьягараджи и певцов-святых. В своих песнопениях они воплощают свою страсть к богу и его многочисленным воплощениям, свой опыт, обретенный ими в результате долгих жизненных поисков, сокрушительно подействовавших на их организм и взгляды на жизнь Когда обыкновенный человек пытается петь, полагая, что он так же религиозен и предан богу, как Тьягараджа, он производит всего лишь интересные вокальные упражнения в области раги, замечательно построенные на синкопах интерлюдии, ритмически изысканные «свара прастхи», «таны», «бол-таны», «минды» и «мурки»[40]. Сущность жизней Тьягараджи и Кабира в теперешних обыкновенных исполнениях их творений не проявляется — истина, бывшая воплощенной в них, умирает, как всегда умирает, подобно всему смертному, нереализованная истина — и с нею, мертвой, можно только играть, вдохнуть же в нее жизнь со стороны невозможно

Словом, эта истина, эта подлинная правда вокально-

го исполнения лежит в глубине свары и бросает вызов занимающемуся музыкой, который должен извлечь ее оттуда и овладеть ею. И мало кто принимает этот вызов — ведь проще стремиться к вещам легко достижимым, не требующим напряженного внимания, самоотдачи, глубинных поисков, добровольного затворничества. Таким образом, мы вновь возвращаемся к сваре. Именно ее следует, вкладывая в это всю вашу душу, очищать от всего случайного, наполнять солнечным светом и свежим воздухом, омывать ее символически в струях воды, шлифуя до блеска каждый звук, полируя каждый его изгиб и впадину, чтобы затем, когда он засверкает, бросить его, как семя, на ниву раги. Как бы вы ни понимали свою душу — как сад или храм, такая «чистка» необходима, чтобы ваши раги и композиции не были задушены до смерти колючими кустарниками голого технического мастерства и сорняками никчемных знаний. И единственная проба чистоты — свара. Пользуясь этой пробой, всегда можно узнать, сколько трудился ваш любимый певец прежде, чем начать петь. Такая проба достаточно надежна.

Поставьте на проигрыватель записи Сайгала и пустите их с меньшей скоростью — 33 вместо 45, 45 вместо 78. Высота тона и скорость исполнения заметно снизятся. Но прислушайтесь к исполнению быстрых пассажей, замечательно бегущих гамака — голос Сайгала остается по-прежнему чистым, мягким и ясным, звуки так же блестят, сверкают и звенят, как всегда. То же самое можно сказать о записях Гуляма Али Хана, Кумара Гандхарвы, Фаияза Хана или Чембаи. У вас не останется никакого сомнения в том, что, если даже в их исполнении и есть недостатки, в нем есть их собственная свара, а это уже половина трудного пути к музыке. Каждый звук прочно и уверенно стоит на своем месте, мягко пригнан к другим, и когда вы их слышите, вам кажется, что они рождаются откуда-то из глубины.

Если работа над сварой была недостаточной, подобный эксперимент обнаружит это сразу. Вы услышите смазанные пассажи, дрожащие звуки, петляющие «минды»; места быстрого смятенного движения, казавшиеся чудесным образом выверенными и хитроумными, поплывут и зашатаются, и их ясность обернется грязью и непрозрачностью кирпича. Оказывается, все-таки можно находить некие образцы ис-

полнения, чтобы судить о том, чего стоит музыкант, во всяком случае, судить в тех областях, где проявляется его работа. Ведь и при оценке облика человека можно всегда сказать, что в нем заметно, — крепкая мускулатура или хорошее здоровье и бодрость духа, прелесть корсета из китового уса и косметика или здоровое юное тело, на котором даже лохмотья будут выглядеть как костюм принца.

От этого никуда не уйдешь, если, конечно, стремиться к истинной сваре, а не довольствоваться подделкой. Величие музыканта, собственно, определяется уже самым выбором пути, а для того, кто встал на него, другие аспекты музыки отходят на присущее им место, в область формы, которая может быть прекрасной сама по себе, но все же отлична от содержания. Обладающий сварой певец находится на более высоком уровне музыки, и сила его раг и тала обретает соответствующую им перспективу. Проанализируйте чье-нибудь исполнение, освободите его от ухищрений аккомпанемента, от сладкого звучания скрипок и гармоники, от кокона тампуры, от всяких изысков виртуозности, посмотрите на простые строительные кирпичи его звуков. Если в них нет свары, они сразу же рухнут, но если есть, они будут сверкать как метеоры в ночи, летящие по темному небу музыкальной композиции, тихому и спокойному из-за отсутствия аккомпанемента.

И в наши дни остается в силе утверждение, что пока, за неимением ничего другого, наилучшую подготовку ученика к овладению сварой дает освященная временем система гуру — шишья парампара. И хотя многие сейчас говорят о том, что она нуждается в радикальном изменении, что роль гуру исчерпала себя, что сама система вымерла, как доисторическое животное, в свете того, о чем мы говорили раньше, всякому, кто непосредственно соприкасается с музыкантами и их искусством, станет ясно, что в чем-то самом основном эта система жизненно необходима для процесса учения и обучения музыке. И если вы хотите искренне разобраться в этом вопросе, вы увидите, что она так легко и не может исчезнуть, даже если в стране останется всего несколько музыкантов, для которых музыка — способ жизни, а не средство заработать и разъезжать с гастролями. Ведь традиция гуру — шишья представляет собой только

метод обучения музыке, а не продукт каких-либо социальных или экономических условий.

Причины того, что обучение нашей музыке шло именно так, как это делали гуру, не экономические или социальные. Дело просто в том, что таким образом лучше всего осуществлялась передача того искусства, которое требовало от ученика глубокой духовной трансформации с тем, чтобы достичь определенного уровня истины. Как приготовление риса не зависит от того, кто им занимается — миллионер или горшечник, так и тот факт, что Индия быстро развивается экономически, модернизируется, сам по себе не будет иметь разрушительного воздействия на нашу музыку и традиционные методы обучения ей [41].

Система парампара была построена в основном на уважительном, почтительном отношении ученика к учителю, на их взаимной близости. Почтительность трудно подделать. Она не может возникнуть по принуждению, но в то же время невольно ощущается теми, кто осознает удивительные качества своего учителя и восхитительные свойства своих взаимоотношений с ним. Эти взаимоотношения, таким образом, нельзя ни учредить, ни отменить каким-то декретом. Подобно любви и другим таинственным чувствам, они магически существуют между людьми, а остальное не имеет значения (как и в случае, если их нет). Так было всегда, например во времена Тансена, так и сейчас, во второй половине двадцатого века. И утверждать, что роль гуру исчерпала себя, потому что растет наш национальный доход и мы строим заводы и плотины, столь же нелепо, как говорить, что вследствие роста валового национального продукта мы любим своих детей меньше; или полагать, что, заслышав шаги престарелого отца, мы не должны быть готовы принять его только потому, что недавно купили автомобиль.

Во все времена истории нашей музыки были люди, которые могли пробуждать в своих учениках самые страстные отклики. Разумеется, их не было много, но все же достаточно, чтобы заставить других увидеть разницу между истинным учителем и наемным поденщиком. Такие люди и сложили традицию, и никакие плановые комиссии или министерства образования не имели к этому отношения.

И в современной Индии есть люди, которые видят упомянутую разницу и понимают ее содержание. Не так давно один из молодых наших исполнителей на сароде[42] был приглашен в Соединенные Штаты Америки для преподавания своего искусства. Зная, что индийцы легко поддаются на соблазнительные предложения, исходящие от стран с высоким уровнем жизни, было особенно приятно узнать, что молодой музыкант вежливо отклонил приглашение. Он сказал, что те, кто хотят заниматься с ним, должны приехать в Индию, и он будет обучать их бесплатно. Интересно, что он поступил таким образом не из чувства патриотизма, не потому, что начитался статей об утечке мозгов. Просто он хорошо понимал сущность своего искусства и знал, что этим искусством можно заниматься лишь в атмосфере дисциплины и самоуглубления, строгости и отсутствия соблазнов. Он чувствовал, что какой бы комфортабельной ни была его жизнь в Соединенных Штатах, она будет неистинной, лишенной нескольких важнейших ее компонентов, несмотря на уважение со стороны студентов и администрации университета Он был органично слит со своим образом жизни, и изменить его значило лишить его музыку той органичности, без которой она стала бы просто искусством техники, пусть даже и блестящей. Такие люди, как этот молодой музыкант, и другие, признающие наличие существенной связи музыки с жизнью, понимают, что система парампара живет и будет жить, несмотря на постоянно растущее сопротивление окружающего мира.

Свара или ничего

Поскольку индийская музыка, лишенная странно-беспокойного присутствия свары, становится, как правило, незначительной, существует весьма мало способов конкретного измерения ее высших достижений. Ведь стиль, техника, голос или манера исполнения, выдающаяся продуктивность — все это находится в пределах возможностей исполнителя даже и в том случае, когда он не в состоянии пробудить свару в своих звуках.

Разумеется, рага не может быть пол-

ноценной, если нет единства формы и содержания, но если оно достигается, то критерием ее оценки становится не техника или искусство, а ее жизнь, ее бытие. Поэтому обучение индийской музыке бесконечно. Никакие знания не достаточны даже для того, чтобы просто стать хорошим исполнителем. Таким образом, если нет понимания важности свары, опасность не достичь совершенства всегда подстерегает музыканта. И при обучении музыке это всегда нужно иметь в виду — ведь нет сомнения в том, что успех здесь не может быть ни куплен за деньги, ни достигнут просто упражнениями.

Если бы исполнение музыки заключалось только в том, чтобы воспроизводить определенные звуки, то легко было бы найти и определенные критерии способностей и возможностей музыканта: мы определяли бы их тем, насколько точно и тонко выполняет он установленные правила, касающиеся формы и структуры композиции, техники разработки, ритмических формул. (Если бы так было, и наша музыка тоже могла бы быть записана, как «Страсти по Матфею» или «Бранденбургские концерты».)

Применительно к раге подобные критерии чересчур просты, наивны и просто неуместны. Поколение за поколением индийские музыканты доказывают, что формальная оценка индийской музыки невозможна. Даже чувства, которые она вызывает, это не все, в ней должно быть что-то еще. Ведь свара лежит за пределами физического звука, и для ученика стадия овладения ею наступает лишь тогда, когда он достигает совершенства на более низком, соответствующем этому физическому звуку, уровне. Здесь ученика подстерегает большая опасность: как только он почувствует, что уже дошел до этого уровня, потребность овладеть новым материалом, желание самому исполнять его заставляют нередко забросить поиски свары и перейти к изучению раги, тала, композиции. Такой ученик оказывается в беличьем колесе одних и тех же вещей: он овладевает все большим числом раг, композиции все усложняются, становятся все более изощренными с точки зрения форм и ритма — и так до тех пор, пока музыкант не стареет и не заканчивает своей исполнительской деятельности.

Но рага взывает к чему-то большему. В присутствии свары ее форма, структура неизбежно принимают какое-то новое качество. К примеру, искусственная роза может выглядеть даже более прекрасной, чем настоящая, но она будет лишена той ее сути, которую нельзя воплотить искусственными средствами.

Так же порой обстоит дело со скульптурой. Посмотрите на разбитые, разрушенные временем статуи, что стоят во мраке каменных храмов Эллоры[43] Их мускулы чуть намечены, и не сделано никаких попыток добиться простого анатомического правдоподобия. Но улыбки апсар сверкают, как первые лучи рассвета, и темнота отступает перед выраженными этими улыбками мягкими упреками, пришедшими к нам из прошлого.

Разбитая статуя Аполлона в каждом квадратном сантиметре поверхности гораздо более отработана скульптурно, чем самое замечательное изображение танцующего Шивы. Так же и фигуры атлетов на фресках Флоренции совершенны с анатомической точки зрения: мы можем различить на них дельтовидные мышцы, латеральные мышцы живота, напряжение мускулов спины, сжатые скулы, сощуренные глаза. Ничего подобного нет в традиционной индийской скульптуре, где анатомия подчинена задаче выявления человеческой сути. Именно эта суть, а не просто форма трогает нас, наполняет нас удивлением и благоговением.

Здесь все просто. В пластическом искусстве, как и в музыке, главным считалось духовное человеческое начало, а форма рассматривалась как средство его воплощения. В древности единство того и другого достигалось во время обучения в естественном процессе роста и развития. Таким же образом певец и музыкант ищет свару, постигая свою сущность, единственную неизменную, бессмертную вещь, которой он обладает.

Мы имеем какие-то сведения о голосах древних певцов. Мы знаем все о Тансене, о Мирабаи, нам известно о том, что, когда пел Тьягараджа, в глазах каменной Ситы[44], стоявшей в храме, появлялись слезы. Мы слышали о Кабире, Сурдасе, Дхьянешваре Конечно, в рассказах о них много аллегорий и фантазии, что придает их образам мифический характер, но в то же время совершенно понятно, что эти люди не просто хорошо пели. В их голосах было нечто завораживающее, нечто не поддающееся оценке. То, что они были способны, как

говорят, вызывать дождь, воспламенять лес звуками раги «Дипак», укрощать диких зверей, — все это не так важно. Важно то, что, когда пели Тансен или Свами Харидас, их исполнение всегда было чем-то бо́льшим, нежели просто исполнение раги, тала или композиции.

Все современные индийские певцы обладают хорошими голосами, но вряд ли это заставит историка музыки назвать их великими и поставить их в один ряд с магическими именами индийской музыкальной традиции. Лишь немногие певцы каждого поколения превосходят уровень просто хорошего звучания хотя бы в небольшой степени. Впрочем, степень здесь даже не имеет значения, важно дать понять вообще, что такое превзойти этот уровень. Возьмем, к примеру, голос Чембаи, голос, который пел «Шри Рама мантрам» * или «Агре пашьями теджо» **. Он не просто хорош — дело тут не в оценке, ведь в чем-то его вполне можно сравнить с другими голосами. Но он оставляет в душе слушателя особую, подобную неясному шуму прибоя, память, хотя определенные пассажи его композиций могут быть забыты. В них, кстати, нет ничего такого, чего бы не мог воспроизвести хорошо подготовленный исполнитель, но в то же время в них, несомненно, присутствует нечто, чем с помощью упражнений и школы овладеть невозможно. Речь идет, конечно, о сваре, присутствие которой в звуках сразу поднимает исполнение с уровня степени совершенства на невыразимый уровень жизненного переживания.

Чтобы овладеть сварой, не всегда нужны годы учебы или принадлежность к какой-нибудь гхаране, хотя гхарана все же облегчает задачу. Покойный К. Л. Сайгал, например, никогда не принадлежал к какой-либо известной школе, но воспроизвести или превзойти его исполнение невозможно, хотя ему подражали, как немногим из певцов. И сейчас, спустя двадцать пять лет после его кончины, он являет собой пример для подражания. Несмотря на незначительное музыкальное образование, его песни, его «газели» и «хори» состоят в определенном символическом отношении к своему времени.

Возьмите Гулям Али Хана. В его гхаране было

---

* «Заклинание святого Рамы» (*санскрит*). — *Примеч. пер.*
** «Вижу впереди огонь» (*санскрит*). — *Примеч. пер.*

много членов. Все они пели композиции, рожденные внутри гхараны, обладали хорошими голосами, безупречной подготовкой, но Хан Сахиб* остается непревзойденным никем. Может быть, в его гхаране возникнут певцы с более красивыми голосами, с более подвижными тонами, но боль его раги, сверкание его свары неповторимы.

Посмотрите также на Кумара Гандхарву, который вернул к новой жизни бхаджаны Сурдаса, Кабира и Мирабаи, на Шанкара, на Хамира, чья свара кажется просторной и бесконечной, как капля воды под микроскопом — таинственная и недоступная. То же можно сказать о голосе покойного Фаияз Хана. По мере того как все эти люди старели, содержание их музыки обогащалось. Она начинала сверкать, как старое серебро, приобретала вкус выдержанного в бочке старого вина, жизнь продолжала бурлить в этих людях до их последнего вздоха.

Возможно ли обрести свару путем упражнений? Да, если ученик уверен в том, что она существует. Он должен искать ее в себе, знать, из чего она состоит, уметь годами исследовать новые импульсы, которые рождает в нем свара, возникающая как результат постоянного и неутомимого вглядывания за пределы физического звука, в пульсирующие его глубины. Это подобно тому, как если бы вы пытались раскрыть тайну шифра, скрывающего смысл вашей жизни. Живой человек должен иметь в себе запасы свары, независимо от того, хорош у него голос или плох. Но прежде всего он должен осознать идею свары, а затем уже преследовать ее, словно леопард свою жертву. Только так он сможет оказать сваре ту честь, которую она заслуживает.

Лучшим методом достижения свары, ближайшим приближением к идеалу остается все-таки гуру — шишья парампара. Но гуру может лишь повернуть вас лицом к земле обетованной, обеспечить вас благоприятной атмосферой радостного чистого общения. Сами же поиски — не его дело, а ваше. Только вы сами можете чувствовать своим сердцем, видеть своими глазами.

Не знать, что свара существует, не пытаться искать

---

* Традиционное почтительное обращение к уважаемому человеку; имеется в виду Гулям Али Хан — *Примеч. пер.*

ее с усердием — значит вообще отвергать нашу музыку. Ибо только силою свары эта музыка способна к постоянному возрождению, оставаясь живой и оплодотворенной внутри каждого поколения, способна убедительно передать древнюю мудрость каждой новой эпохе.

Эпилог

Каждое человеческое общество имеет своей главной заботой защиту себя от внешних врагов, от подрывных действий изнутри, от хаоса. Индийское же общество всегда было подвержено действию двух особых подрывных сил, не характерных для других наций. Это — деятельность святых и творчество музыкантов, одержимых сварой. Обратите внимание на то, что, когда Индия обрела первого национального вождя безоговорочной силы, им оказался, по существу, святой. Конечно, нашим вождем мог бы быть и кто-нибудь типа Насера или Бисмарка, но нет, — им оказался человек, не только сумевший вывести народ из тьмы иностранного владычества, но и оставивший после себя гору тревожных, будоражащих чувство вины нравственных проблем, таких, как долг человека перед богом и перед своими соотечественниками, правда, ненасилие, бескорыстие. Невозможно было подражать ему без опасности казаться шарлатаном, слишком трудно было искренне решиться стать такими, какими он хотел нас видеть, ибо это шло вразрез с любезными нам привычками лени и равнодушия[45].

Музыканты со стремлением к сваре были среди сил, наиболее стремящихся к ниспровержению установленных порядков. В какой-то степени они были большей опасностью, чем святой-политик. Ведь их воздействие на людей было менее резким, но более тонким. Вообразите себе, какое волнение должна была произвести Мирабаи в своей родной Мальве, когда она стала петь гимны Кришне, невинные на первый взгляд, но подрывающие в конце концов жизненные устои мальвийцев — алчность, зависть, агрессивность, заносчивость, стремление к преуспеянию в мире вещей.

Стоит певцу, посвятившему себя сваре, просто прийти

и начать петь — сразу же молодые пахари бросают свои плуги и бегут его слушать, задумается и весь обратится в слух хитрый ростовщик, встрепенется девушка, шедшая к колодцу, поставит свой сверкающий кувшин и бросится на поиски певца, голос которого донес до нее ветер. Как всякие трубадуры, актеры, рассказчики, бродячие певцы и поэты, эти люди находятся в стороне от повседневных забот общества и угрожают социальному порядку своими странными, беспокоящими идеалами.

Естественно, общество ищет меры предосторожности. Оно смотрит за тем, чтобы никакие странствующие певцы не врывались в жизнь его сыновей, не отвлекали их от честолюбивых замыслов, чтобы они — и это еще хуже — не отвращали бы умы его дочерей от легкой, фривольной и роскошной жизни ради жизни, связанной с бесстрашной самодисциплиной, принципы которой лежат за пределами искусства. И общество избирает наилегчайший путь, чтобы защитить себя от воздействия святых и музыкантов, — оно дискредитирует их.

В начале нашего века и даже несколько раньше индийская музыка потеряла в уважении к себе просто потому, что нашлись пути, дававшие возможность заниматься ею, не общаясь с людьми, приверженными сваре. На радость публике появились музыкальные заведения со всеми своими громоздкими атрибутами — шестилетним курсом обучения, приемными комиссиями, степенями, научными исследованиями, публикациями и диссертациями. На этом очаге можно было готовить без риска получить ожоги. Можно было стать известным певцом, не подвергая себя внутренней перестройке, так как, кроме школярской сообразительности и упорных занятий, почти ничего больше и не требовалось.

Но сваре нельзя противостоять. Так или иначе она находит путь, чтобы войти в жизнь каждого поколения, — не так, может быть, всесокрушающе, как это было во времена Тансена, Мирабаи или Тьягараджи, но все же достаточно заметно, чтобы обеспокоить людей, заставить их посреди повседневных забот задуматься над тем, чему они не могут найти объяснения. А это означает признание существования свары, признание, с которого, можно сказать, магическое путешествие в рагу уже началось.

Комментарии

[1] *Са, ри, га, ма, па, дха, ни* — употребляемые в индийской теории музыки сокращенные названия семи лежащих в основе индийской музыкальной системы свар — шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата, нишада Необходимо сразу же дать читателю представление о том, что такое свара (автор, уделяя огромное внимание сваре, не разъясняет этого понятия). Слово «свара» означает «звук»; как один из кардинальных элементов музыкальной системы свара может быть соотнесена со ступенью звукоряда европейской музыкальной системы. Однако это лишь приблизительное соответствие, по существу свара значительно отличается от ступени. Прежде всего, одна и та же свара может употребляться в разных звуковысотных вариантах. Эти варианты определяются шрути — своего рода микротонами, которые понимаются в индийской теории музыки как наиболее тонкие из доступных восприятию различия в высоте звука («шрути» означает — «то, что услышано»). Свар всего семь, а число шрути — двадцать две. Хотя вопрос о соотношении шрути и свары довольно сложен, и индийские теоретики музыки не пришли в нем к единому мнению, можно, видимо, считать свару объединяющей в себе или организующей вокруг себя от двух до четырех шрути, что позволяет мыслить ее интервально, как некую тоновую зону.

Еще одной специфической особенностью свары (чрезвычайно важной с точки зрения изучения и восприятия индийской музыки) является то, что она всегда трактуется как обладающая той или иной эмоциональной окраской. Иначе говоря, каждая свара, воспроизведенная даже обособленно, способна породить у слушателя ту или иную эстетическую реакцию. «А что же такое свара? Отвечаю — свара есть звук, рождающий эмоцию и удовольствие», — говорит Матанга в трактате «Брихаддеши» (здесь и далее отрывки из индийских музыкальных трактатов даются в переводе Ю. М. Алихановой и цит. по кн.: Музыкальная эстетика стран Востока — М., 1967; см. с. 120). Эмоциональная насыщенность свары рождается на основе сочетания различных шрути, которые в свою очередь наделяются разного рода эмоциональными характеристиками — как, например, в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара»: «Шрути разделяются на следующие пять видов — жгучие, широкие, жалостливые, нежные и нейтральные. Эти [виды шрути] распределяются по сварам таким образом: шадджа состоит из жгучей, широкой, нежной и нейтральной; ришабха из жалостливой, нейтральной и нежной; гандхара из жгучей и широкой; мадхьяма из нежной и нейтральной; панчама из нежной, нейтральной, широкой и жалостливой: дхайвата из жалостливой, широкой и нейтральной; седьмая свара (нишада. — *А. Д.*) из жгучей и нейтральной» (см. цит. изд., с. 127).

Характеризуя свару, необходимо также учитывать, что музыкальный звук в сознании индийцев издревле связан с глубокими философскими представлениями, придающими ему характер силы, творящей мир, создающей и поддерживающей его гармонию (напомним, какое значение древнеиндийская культура придавала слогу-звуку «Ом», олицетворявшему собой высшее духовное начало, породившее мир). В трактате Матанги «Брихаддеши», например, говорится так: «Звук есть высшее лоно, звук — причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный» (см. цит. изд., с. 103). Подобные общие представления рождают, далее, вполне в духе индийской метафизики, ощущение многообразных связей каждой свары с различными явлениями мира, его силами, сферами, атрибутами. Так, в трактате Нарады «Сангитамакаранда» семь свар связываются с семью мифическими материками, с семью созвездиями, с богами, с древними мудрецами-риши и т. п Весьма примечательно и закрепление за каждой сварой определенной цветовой характеристики: таким образом, явление синестезии, то есть цветового восприятия музыки, которое в европейской традиции считается редким и, можно сказать, экзотическим феноменом, в индийской вводится нормативно, как одно из проявлений сложной, синкретической природы музыкального звука.

[2] Нада-Брахман (букв — «звук-Брахман») — в индийской философии высшее мировое начало, воплощенное в звуке, зародыш всего сущего. Такое представление о звуке как проявлении высшего мирового творческого начала весьма характерно не только для индийской философской мысли, начиная с древнейших времен, но является определяющим и в индийской музыке, для которой чисто физические характеристики звука — лишь внешность, скрывающая его онтологическую сущность, равно как и его интеллектуальную и эмоциональную насыщенность. Специальному рассмотрению концепция Нада-Брахмана подвергается в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара».

[3] Раса (букв. — «вкус») — одно из основополагающих понятий индийской эстетики, обозначающее специфическую эмоцию, которая сопровождает акт восприятия произведения искусства. Теория раса возникла, по-видимому, в сфере театрального искусства (впервые о раса говорится в древнем трактате «Натьяшастра» Бхараты), затем была воспринята поэзией, музыкой, танцем. Средневековые индийские теоретики насчитывают девять раса: любви, печали, веселья, гнева, героизма, страха, изумления, отвращения, умиротворения. Эти раса, как видим, соответствуют основным человеческим настроениям («стхайи бхава»), но, в отличие от испытываемых в жизни, имеют эстетическое происхождение. То или иное произведение искусства с помощью присущих этому искусству художественных средств вызывает и как бы «источает» определенные раса, которые «вкушаются» зрителем или слушателем, испытывающим при этом чувство эстетического удовлетворения.

[4] «Ратнакара» — сокращенное наименование трактата «Сангитаратнакара» («Океан музыки»), одного из капитальных трудов по теории музыки в средневековой Индии (XIII в.); принадлежит выдающемуся и почитаемому музыкальному ученому средневековья — Шарнгадеве.

«Париджата» — сокращенное наименование индийского музыкального трактата XVIII в. «Сангитапариджата» («Райское древо»

музыки»), автором которого является известный теоретик музыки Ахобала Пандит.

[5] Анахата нада (непроизведенный, неслышимый звук, букв. — «неударенный») — метафизическое представление об идеальном, лишенном физических характеристик, звуке; связано с концепцией Нада-Брахмана (см. выше, примеч. 1 и 2). Учение о двух видах звука (произведенном и непроизведенном), возникающих из единого высшего звука, разрабатывается в музыкальных трактатах известнейших индийских теоретиков — Матанги (VII в.), Нарады (XI в.), Шарнгадевы (XIII в.). Термины «анахата» и противоположный ему «ахата» принадлежат Нараде, в трактате которого «Сангитамакаранда» («Нектар музыки») говорится так: «Известны два вида звука — неударенный (анахата) и ударенный (ахата). Определим первый из них. Звуком неударенным называется звучание акаши (то есть эфира. — *А. Д.*). Божественные существа находят покой в этом звуке; и поглощает он сознание великих йогов, что неустанно тренируют свой дух. Так обретают те и другие благодаря этому звуку полную свободу» (см. в кн.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 106—107).

[6] Напомним читателю, что книга имеет подзаголовок — «Путь к раге» (или дословно «Путешествие в рагу»). Иначе говоря, именно к раге сразу же привлекает автор наше внимание. И в этом, конечно, нет ничего удивительного: рага — самый совершенный плод многовекового развития индийской музыки, в высшей степени своеобразное эстетическое явление, сложнейшая художественная конструкция. Чтобы постичь рагу, действительно требуется совершить длительное путешествие, а скорее всего, даже паломничество, в котором одним из провожатых взялся быть автор этой книги. К сожалению, он не предусмотрел, что среди его спутников должны быть и новички в области индийской музыки, с рагой до сих пор не соприкасавшиеся. Поэтому мы сочли необходимым дать здесь, хотя бы кратко, основные сведения о том, что такое рага.

Рагу можно определить как состоящую из нескольких свар (пяти, шести, семи, иногда девяти — с включением так называемых промежуточных тонов, — редко больше) музыкальную формулу, на основе которой в процессе исполнения вырастает композиция, также именуемая рагой. Этимология слова рага (от корня «раньдж» — «окрашивать») указывает на определенную эмоциональную окрашенность изначальной формулы и соответствующей ей композиции, точнее говоря, на их способность вызывать у слушателя определенные чувства. Как сказано в трактате Матанги «Брихаддеши»: «Рага — это такая звуковая композиция, состоящая из мелодических движений, которая может окрашивать сердца людей» Это, пожалуй, основополагающий признак раги, которую в общем плане следует понимать как музыкальное воплощение некоего раса — эмоционального состояния, настроения, которое в начальной фазе существования раги выражается тем или иным набором свар, их взаимодействием, способом их воспроизведения; это эмоциональное состояние и по мере того, как из данного музыкального зерна музыкант творит рагу, не только сохраняется, но и обогащается.

Большая роль в этом процессе отводится начальной, заключительной, но особенно доминирующей сваре, именуемой «вади» (букв. — «говорящая, объявляющая»). Эта свара и в самом деле

задает специфическое настроение раги, поэтому ее часто называют также «дживой», то есть «душой» раги, а иногда ее «царем».

В процессе становления искусства раги в Индии сформировались две крупные традиции — северная (Хиндустани) и южная (Карнатак). Различия между ними довольно значительны и затрагивают как техническую сторону дела, так и ряд эстетических принципов, так что одна и та же рага трактуется и звучит в исполнении музыкантов этих традиций по-разному. Для того, чтобы определить, однако, принадлежность исполнения к одной из них, требуется известная квалификация и большой слушательский опыт.

Количество раг в настоящее время весьма велико, однако наиболее старые раги, конечно, немногочисленны. К ним в первую очередь следует отнести с е з о н н ы е р а г и, возникшие, по-видимому, в связи с сезонными ритуалами и празднествами и выражающие те эмоции, с которыми индийцы встречали различные времена года. Таковы, например, раги «Хиндола» и «Васанта», сопряженные с весной и весенним праздником Холи; летняя рага «Дипак»; рага сезона дождей — «Мегха»; рага «Малава» («Малкош»), связанная с ранней зимой, зимняя рага «Шри». Конечно, в настоящее время принадлежность раг тому или иному сезону так же, как и существующая для многих раг связь с определенным временем суток (и то и другое более присуще североиндийской музыкальной традиции), как правило, при исполнении не учитывается, но заслуживает всяческого внимания, как явление в высшей степени характерное для индийской культуры. Оно лишний раз демонстрирует свойственное индийцам эстетическое отношение к явлениям окружающего мира и, с другой стороны, наводит на мысль о необычайной силе воздействия на этот мир, которая заключена, по представлениям индийцев, в музыке. Ведь недаром происхождение многих раг связано с сезонными празднествами, с их ритуально-обрядовой сферой, в которой музыке отводилась роль магического стимулятора различных природных и социальных процессов. Отголоски подобных представлений заметны, например, в знаменитой легенде о Тансене, которая рассказывает, как он исполнял перед императором Акбаром рагу «Дипак» — рагу летней жары. Музыкант настолько слился с музыкой, что сам был буквально объят пламенем. Его погрузили в реку, но вода в ней начала кипеть. Чтобы спасти Тансена, его возлюбленная, сама искусная в раге, запела рагу «Мегха», которая тотчас же вызвала сильный дождь, охладивший певца.

Названия раг происходят из разных источников. Иногда они называются по имени главенствующих звуков («Гандхари», «Ришабха»), часто — от названия племени, с которым связывается их возникновение («Савери», «Пулинда», «Малави»), по географическим или сезонным ассоциациям («Камбходжи», «Вангала», «Васанта», «Мегха»); бывают у раг имена птиц или цветов («Маюри», то есть «Павлин», «Камала», то есть «Лотос»), а иногда названия обозначают авторство раги («Миян-ки маллар» — то есть рага, созданная Миян Тансеном). Заметим, что большинство раг, упоминаемых в настоящей книге, — позднего происхождения и потому не входят в традиционные их списки.

Известно, что санскритское слово «рага» — мужского рода (в русском его употреблении, согласно укоренившейся традиции, это никак не отражается). Однако, по мере развития концепции раги, в североиндийской традиции рождается представление о заключенном в раге женском начале, которое связывается с музыкой, выражающей

более тонкие, нежные эмоциональные состояния, и которое в конце концов обособляется в «женских» рагах, получивших название рагини.* Впервые о «женских» мелодиях говорит Нарада в трактате «Сангитамакаранда», хотя слово «рагини» он не употребляет. Оно появляется в трактате «Сангитаратнамала» Мамматы (XI в.). В дальнейшем рагини начинают представляться как жены раг, у них появляются сыновья — раги и невестки — рагини. Число раг и рагини постепенно растет, и в XVIII в. Ахобала Пандит в трактате «Сангитапариджата» перечисляет 122.

Параллельно разделению раг на мужские и женские развивается специфическая индийская традиция их живописного изображения. Этому, несомненно, способствует высоко развитая и древняя индийская традиция театрального искусства. В известном трактате Бхараты «Натьяшастра», посвященном театру (II—III в. н. э.), уже содержится классификация состояний влюбленных, так сказать, эстетика любовной пары, которая ярко проявляется и в поэзии на санскрите. К VIII в. относятся первые из известных нам живописных изображений любовной пары — «героя» и «героини». Так что вполне естественно, что и представления о рагах и рагини, которые складываются под воздействием театра и поэзии, находят свое место в живописи. Возникает живописный жанр «рага-мала» («гирлянда раг»), представляющий в серии миниатюр раги со своими рагини. Этот жанр получает развитие в школах живописи Декана (наиболее ранняя «рага-мала» — XVI в.), Раджастхана, Панджаба. В XVI в. изобразительная система стабилизируется, принимает вид канонической модели: 36 миниатюр представляют шесть основных (сезонных) раг с шестью рагини у каждой. Позже система обогащается введением стихотворных подписей пояснительного содержания. Новая живописно-поэтическая форма оказалась очень привлекательной. К XVIII в. она завоевала большую популярность при дворах правителей, где расценивалась как одно из самых изящных искусств. Каноническая модель из 36 раг и рагини со временем, конечно, преодолевается, число их растет, и некоторые наборы миниатюр, например Панджабской школы, насчитывают до 110 изображений.

Большое влияние на становление жанра «рага-мала» оказал культ Кришны. Любовь Кришны и Радхи, развлечения его с пастушками, воспетые великими индийскими поэтами (Джаядевой, Видьяпати, Сурдасом), охотно вводятся в живопись (особенно Раджастханской школы), где они накладываются на уже существовавшую традицию раг и рагини.

В настоящую книгу мы включили 16 миниатюр разных школ с изображениями раг и рагини.

[7] Такое противопоставление представляется нам несколько искусственным. Оба термина используются для обозначения музыки. «Сангита» (букв. «спетое вместе») подчеркивает способ исполнения: пение хором, под аккомпанемент инструментов или вместе с танцами; «рагавидья» (букв. «знание, постижение раги») означает углубленное проникновение в суть музыки. Таким образом, эти термины отражают разные углы зрения на музыку и друг другу не противоречат. Предпочтение, отдаваемое автором термину «рагавидья», в свете его рассуждений кажется естественным, однако наиболее распространенным названием индийской музыки является все же «сангита» (см., например, названия индийских музыкальных трактатов).

[8] Шастры — древнеиндийские ученые трактаты, посвященные различным областям знаний.

[9] Данная здесь классификация типов слушателей основывается на характерном индийском философском представлении о трех качествах (гунах) природы. Эти качества в различных сочетаниях и соотношениях проявляются в живой и неживой природе, в человеке. Они таковы: «с а т т в а» — «ясность», «уравновешенность»; «р а д ж а с» — «энергия», «движение», «созидание»; «т а м а с» — «пассивность», «заторможенность», «инерция». В соответствии с этим «саттвика пуруша» можно перевести как «уравновешенный, гармоничный человек» («пуруша» — «человек», «мужчина»), «раджас пуруша» — как «активный, импульсивный человек», а «тамаса пуруша» — «пассивный, инертный человек».

[10] Тала — способ временной организации музыкальной материи в индийской музыке; временной цикл с определенной структурой.

[11] Бхава («бытие, состояние») — в индийской эстетике определенное состояние ума или чувств Основные устойчивые состояния называются «стхайи бхава»; к ним относятся любовь, гнев, печаль, смех и т. д. (см. раса — примеч. 3).

[12] Шенаи и (далее) саранги — индийские музыкальные инструменты.

Ш е н а и, или ш а х н а й (*персидск.* — «царский най») — духовой инструмент типа гобоя, широко распространенный в разных районах Индии (на юге известен под названием «н а г а с в а р а м»). Широко используется во время различных храмовых и народных праздников, в домашних обрядах (например, на свадьбах), но известен и как концертный инструмент.

В наши иллюстрации включена фотография выдающегося индийского исполнителя на шенаи — Бисмилла Хана.

С а р а н г и — струнный смычковый инструмент, особенно широко распространенный в Северной Индии — как в оркестрах, так и в качестве одного из основных классических аккомпанирующих инструментов. Звучание саранги приближается к тембру человеческого голоса.

Инструмент изготавливается из одного куска дерева и покрывается тонкой кожей. Гриф очень широкий, лишенный делений. Имеются 3 основных струны и около 40 резонирующих.

[13] Холи — североиндийский праздник весны карнавального типа. Сопровождается песнями, танцами, потешными драками, состязаниями. Наиболее известная и характерная черта — участники поливают друг друга водой и красками, обсыпают цветным порошком.

Дивали — осенний праздник индийцев, «праздник огней». Символизирует преодоление светом темных демонических сил и сопровождается иллюминацией, фейерверками, пусканием ракет, зажиганием светильников, бенгальских огней и т. п.

[14] Тала, подобно рагам, имеют свои названия — «Адитала», «Тинтал», «Дадра», «Рупака» и т. д.

[15] Тампура — струнный щипковый инструмент, широко применяющийся в индийской классической музыке наряду с в и н о й, с и т а р о м и с а р о д о м (см. иллюстрации). Используется в качестве б у р д о н и р у ю щ е г о (то есть сопровождающего вокальное или инструментальное исполнение постоянным ровным звучанием). Инструмент имеет один резонатор (из тыквы или дерева) и длинную шейку; во время игры держится вертикально (см. фотографии 6 и 7 во втором альбоме иллюстраций настоящей книги). Звукоизвле-

чение достигается не столько щипком, сколько мягким касанием струн. Иногда в струны вставляют кусочек шелка для придания звуку характера мягкого жужжания.

Тот пиетет, с которым индийские музыканты (в том числе автор этой книги) относятся к тампуре, инструменту, не имеющему самостоятельной исполнительской роли, поначалу кажется непонятным. Однако если мы вчитаемся в слова, которыми автор описывает звучание тампуры («бесконечное и безначальное», «вечно текучее» и т. д.), то, без сомнения, должны будем вспомнить о древнеиндийской концепции звука (см. выше, примеч. 1, 2 и 5). Вполне вероятно, что в представлении глубоко чувствующего музыку индийца, в представлении музыканта, проведшего немало времени в работе над сварой, именно звук тампуры может ощущаться как чувственный эквивалент того «не имеющего ни начала ни конца звука-Брахмана», который воплощает в себе, по индийским воззрениям, всю полноту бытия. Так что соотношение солирующего голоса (или инструмента) и звучания тампуры имеет, по-видимому, не только чисто музыкальное измерение, но и еще одно — так сказать, мифологическое, которое позволяет рассматривать всякое музыкальное исполнение как своего рода космогонический акт: постоянный тон тампуры словно рождает из себя многочисленные звуки композиции, которые живут, развиваются, дробятся, но постоянно стремятся вернуться в породившее их лоно музыкальной бесконечности и в конце концов сливаются с ним. На наш взгляд, всем этим и объясняется то огромное внимание, которое уделяется тампуре (единственной из большого числа индийских музыкальных инструментов) на страницах настоящей книги.

[16] Садхана — употребляемый в индийской этико-философской системе термин, имеющий много смысловых оттенков (преодоление, поклонение, исцеление и т. д.), а в общем обозначающий достижение цели, причем способы этого связаны с моментом самообуздания, строгой дисциплины, постоянной тренировки. Применительно к музыке садхана означает постоянную работу над постижением духовной сущности музыкального звука, овладение сварой в процессе внутреннего самосовершенствования.

[17] Парампара, или полностью: гуру — шишья парампара («гуру» — «учитель, духовный наставник»; «шишья» — «ученик»; «парампара» — «следование один за другим, наследование») — традиционная индийская система обучения, восходящая к глубокой древности. Она базируется на высоком авторитете учителя, гуру, который для ученика, во всем беспрекословно ему повинующегося, олицетворяет собой не только знание и умение, но и владение высшими ценностями духовного опыта. Их передача испокон века осуществлялась изустно — путем наставлений, бесед учителя с учениками, заучиванием наизусть текстов, их комментированием. Передача духовного опыта гуру играет громадную роль и при обучении музыкантов по этой системе; как раз об этом много говорится в книге.

Особого рода разновидностью системы гуру — шишья в музыке является гхарана — школа музыкального воспитания (см. примеч. 18).

[18] Гхарана — своеобразная индийская традиция, или школа музыкального воспитания, покоящаяся (по крайней мере, в начале своего существования) на наследственно-родственных отношениях (само слово «гхарана» происходит от «гхар» — «дом»).

причем старший в гхаране является не только старшим в семье и учителем, но и духовным наставником — гуру. Таким образом осуществляется передача и музыкальной традиции, и накопленного в гхаране духовного опыта.

Для того, чтобы стать гхараной, то есть завоевать признание, подобного рода школа должна, как считается, породить не менее трех выдающихся музыкантов разных поколений. Каждый музыкант — член гхараны имеет свое исполнительское лицо: вместе с тем его объединяет с другими членами нечто общее, характерное для данной гхараны. Это общее (например, способ звукоизвлечения, определенный стиль, динамика, приемы, даже тембр голоса) восходит к основателю гхараны и составляет как бы ее знак, по которому опытный слушатель сразу определяет, где воспитывался данный музыкант. Названия гхаран, как правило, связаны с местом их возникновения: гхарана Агры, гхарана Патиалы, джайпурская, гвалиорская и т. д. В настоящее время в связи с распространением новых методов обучения и массовым его характером роль гхаран и традиционной системы обучения гуру — шишья, разумеется, значительно уменьшилась, что вызывает беспокойство у многих деятелей индийской культуры, видящих в традициях источник духовного богатства и нравственного здоровья нации.

[19] «Сангитамакаранда» («Нектар музыки») — трактат XI века, принадлежащий Нараде (см. также в примеч. 5).

«Сангитарага кальпадрума» («Волшебное дерево раги») — музыкальный трактат индийского теоретика прошлого века Кришнананда Ведавьясы, написанный в 1843 г.

[20] В трактате Матанги «Брихаддеши» этимология слова «свара» дается иная: «Это слово образуется от корня „раджр" в значении „блистать, сиять" и приставки „сва" — „сам". Таким образом, мы называем сварой то, что сияет само по себе» (см. в кн.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 120). Как это объяснение, так и объяснение автора представляются попытками найти суть явления, выраженного данным словом, на основе ложного этимологизирования. Корень «causing/свар» — «производить звук» со слогообразующим «р» предлагаемым образом расчленен быть не может.

[21] Хори (точнее, Холи) — песня, исполняемая во время одноименного праздника.

Бхаджаны — лирические религиозные песнопения, связанные в основном с культом Кришны.

Газель (газал) — форма индийской вокальной музыки, восходящая к персидской любовной песне.

[22] Говоря о разных этапах обучения и жизненной деятельности индийского музыканта, автор опирается на специфические представления индийцев о четырех периодах жизни (ашрамах) индуиста (в первую очередь, брахмана). Традиционное разделение этих периодов несколько иное, чем то, которым пользуется автор. Они обычно подразделяются и определяются следующим образом: брахмачарин — ученик (живя в доме духовного наставника, изучает священные тексты, выполняет просьбы своего гуру, поддерживает жертвенный огонь и т. п.); грихастха — домохозяин (заботится о семье, о потомстве, добывает средства к жизни, совершает домашние обряды); ванапрастха — пустынник (покидает семью, живет в лесу, предается благочестивым размышлениям, совершает соответствующие обряды);

саннияси — отрекшийся от мира (ведет жизнь странника-аскета).

[23] Медитация — характерный для индийской культуры способ познания, постижения истины. Медитация не означает просто размышления о каком-нибудь предмете, это — состояние глубокой сосредоточенности, концентрации мысли, отрешенности от внешнего мира. С помощью медитации человек проникает в суть предмета и постигает его сокровенную сущность. Техника медитации разработана в Индии до степени совершенства, она включает способы достижения телесной расслабленности, состояния глубокого покоя, ровного дыхания, отключения органов чувств и т. п. Медитация довольно широко используется и как средство обучения музыке. Кроме медитации над звуком, о которой говорит автор, упомянем еще об одном чрезвычайно специфическом явлении индийской музыкальной культуры (традиция Хиндустани) — дхьяна мурти.

Дхьяна мурти (что означает «образ для медитации») представляет собой абстрагированный мысленный образ раги, созданию которого помогает живописное изображение той же раги. Таким образом, дхьяна мурти является одним из источников живописной индийской традиции «рага-мала».

[24] Гамака — типичные для индийской музыки приемы звукоизвлечения, связанные с непрямым взятием звука (вибрато, трель, глиссандо).

[25] Лайя — принцип темпового развития раги; темп.

[26] Годхули (букв. «пыль земли, вздываемая коровами») — сумеречное, туманное время суток; в период летней жары это ранний рассвет, в сезон холода и росы — день, когда лучи солнца с трудом пробиваются сквозь туман; в остальное время года это — закатные сумерки. Не совсем понятно, что имеет в виду автор, говоря о «годхули санскритской литературы», так как в классической санскритской поэзии это время специально не выделяется (в отличие, скажем, от тамильской). Ясно, однако, что оно прежде всего должно быть связано с эмоцией смутной печали, обволакивающей душу тоски, характерными для состояния находящейся в разлуке с любимым женщины, героини любовной поэзии.

[27] Тхата, мела — звукоряды индийской музыки. Мелакарта — система из 72-х звукорядов.

О звукорядах индийской музыки подробно говорится в третьей главе упоминавшейся уже нами книги Б. Чайтанья Девы «Индийская музыка» (М., 1980), к которой мы и рекомендуем обратиться читателю, заинтересовавшемуся этими вопросами.

[28] Вади — основной, доминирующий звук раги, ее «царь»; самвади — второй по значению звук (его иногда называют «министром»).

[29] Мурчхана — звукоряды, являющиеся производными от основного звукоряда индийской музыки; они могут быть построены от любого тона основного звукоряда. Часто употребляются как упражнения при выработке виртуозности.

[30] Такое отношение автора к музыке не случайно: оно тесно связано с исторически сложившимися в Индии воззрениями на музыку как на искусство, неразрывно связанное с религией и религиозными движениями. Мы уже отмечали (см. комм. 1, 2, 5) религиозно-мифологическую основу представлений древних индийцев о музыкальных звуках и композициях. В данном случае речь, однако, идет не об

этих, в значительной мере метафизических, представлениях, а о том характерном для средневековой индийской культуры религиозно окрашенном отношении к музыкальному (и поэтическому) творчеству, которое связано в первую очередь с религиозным течением «бхакти» («причастность богу»). Это течение отличается, во-первых, особым характером богопочитания, который может дать чувство полноты религиозного переживания каждому человеку, независимо от его социального происхождения, во-вторых, — необыкновенным накалом религиозного чувства. Элемент религиозного экстаза, который был присущ самым ранним формам бхакти, в дальнейшем культивируется, облагораживается и получает в творчестве поэтов-бхактов («святых певцов», о которых говорится в книге не раз — таких, как Сурдас, Свами Харидас, Мирабаи) облик самозабвенного духовного наслаждения.

Этот специфический взгляд на музыку (который разделяется, безусловно, подавляющим большинством индийских авторов) следует иметь в виду, читая эту книгу.

[31] Подобного рода *пространственная* трактовка звука (неоднократно встречающаяся в книге), как нам представляется, не столько связана с особенностями индийского восприятия музыки, сколько с желанием автора по возможности более полно (*всесторонне*) и образно выразить ощущение глубины, пластичности, эмоциональной наполненности и богатства оттенков музыкального звука.

[32] «Дадра», «Кехарава» — названия североиндийских тала (так же как «Эктал», «Тинтал», встречающиеся в книге).

[33] Матра — мелкая временна́я единица, доля отсчета в *цикле тала* (см. ниже, примеч. 36). Матра — термин, принятый в традиции Хиндустани; в традиции Карнатак ему соответствует термин *акшара*.

[34] Тхумри — популярный на севере Индии стиль пения; отличается исключительно лирическим характером.

Пураб анг — одна из манер вокального исполнения в стиле тхумри (особенное распространение получил в Бенаресе и Лакхнау).

Таппа — мусульманская песня, исполняемая, как правило, на хинди или панджаби, изобилующая различными украшениями (трелями, мелизмами), почти скрывающими мелодическую линию.

[35] Виламбит, мадхья и друта — три основных темпа (*лайя*) в индийской музыке.

[36] Временна́я, метроритмическая организация индийской классической музыки — проблема чрезвычайно сложная. Она трудна для понимания в силу ее явной специфичности (к тому же она относится к сравнительно мало исследованным). Неподготовленному читателю, возможно, нелегко будет разобраться в том, о чем здесь говорит автор. Попытаемся поэтому дать хотя бы самые минимальные сведения и разъяснения, касающиеся тала. (Этому вопросу посвящена отдельная глава в книге Б. Чайтанья Девы «Индийская музыка», на которую мы уже ссылались; познакомиться с ней было бы очень полезно и существенно помогло бы при чтении настоящей книги.)

Слово «тала» может употребляться для обозначения различных, хотя и близких, понятий.

В самом общем смысле тала — это наименование *индийской метроритмической системы*, которое, по-видимому, происходит от одного из *частных* значений этого слова — *хлопок*

в ладоши, когда отбивается ритм во время исполнения музыки (кстати, словом «тала», или «талам», называется и музыкальный инструмент — бронзовые тарелочки, использующиеся в тех же целях).

В более конструктивном аспекте тала — это ритмическая модель, имеющая самостоятельное значение и используемая в композициях. Это самостоятельное значение тала и является тем принципиально иным, что отличает его от метроритмической структуры западной музыки. Если в западной музыке метроритмическая структура каждого произведения индивидуальна и уникальна, то в индийской музыке одно и то же тала может лежать в основе самых разных композиций (это, очевидно, и имеет в виду автор, проводя сравнение между ритмом и тала). Индийский музыкант, таким образом, выбирает для исполнения не только ту или иную рагу, но и то или иное тала — формулу, которая будет определять ритмическое лицо его композиции, постоянно циклически в ней повторяясь. Исключительно циклическое развитие тала представляет собой еще одну характернейшую особенность индийской музыки; именно в этом смысле следует понимать автора книги, когда он говорит о «нелинейности» тала, противопоставляя его «линейности» ритма в произведениях западной музыки. Выбор тала осуществляется музыкантом, исходя из его художественных намерений или в согласии с традицией, причем — как это совершенно ясно из книги — одна и та же рага может быть исполнена в разных тала.

Итак, отдельное тала — это та или иная ритмическая формула. В индийской музыке используется большое количество таких формул-тала, отобранных традицией, отшлифованных и классифицированных; некоторые из них частично рассматриваются в книге. Самостоятельное значение тала проявляется и в том, что они, подобно рагам (как об этом уже говорилось выше), имеют собственные названия, отражающие особенности их строения или вызываемые ими ощущения.

Внутреннее строение тала, его цикл (или аварта) представляет собой сложную ритмическую конструкцию, состоящую из определенным образом организованных временны́х единиц. Стандартной счетной единицей является матра (акшара), которая, по образному определению, равна времени одного мигания глаза и соответствует времени произнесения краткого открытого слога (долгий открытый слог равен двум матрам; на этом принципе развилась так называемая «матрическая система стихосложения» в Индии). Общее количество матр цикла тала может быть различным (об этом говорится в книге), причем внутри аварта они группируются в блоки, или секции (анга) — от одной до четырех матр в каждой. Секции особым образом выделяются исполнителем на ударном инструменте и образуют собственно основной ритмический рисунок тала, служащий каркасом для более сложных ритмических вариаций.

В вокальной музыке тала находится в тесном взаимодействии с ритмическим рисунком текста. Можно предположить, хотя вопрос этот не исследован, что возникновение тех или иных ритмических музыкальных формул связано со слоговой структурой певшихся фраз. Во всяком случае, тала всегда должно увязываться с текстом,

способствовать выявлению его смысла; эта мысль достаточно ясно проводится в книге.

Интересно отметить, что ритмический рисунок любого тала может быть передан определенной слоговой формулой (т х е к а), своеобразной кодовой фразой, не имеющей какого-либо самостоятельного смысла, но служащей для узнавания тала и его запоминания при обучении.

Автор рассматривает тала еще в одном аспекте — как «нечто внутреннее», «личное»; совершенно очевидно, что под этим он подразумевает то неуловимое индивидуальное чувство ритма, которое присуще каждому выдающемуся исполнителю, как присуща им и своя собственная свара. Однако это вряд ли можно считать специфической особенностью индийской музыки, как это неоднократно утверждает автор; ведь и мы, оценивая исполнителя, прежде всего отмечаем своеобразие его ритма, индивидуальную окраску его звука, все то, что делает исполнение неповторимым и одухотворенным.

[37] Кальпа и юга — периоды космического времени в мифологии индуизма Кальпа — так называемый «день Брахмы», бога-создателя, равный 4 320 000 000 человеческим годам. По истечении этого срока наступает «ночь Брахмы», равная по длительности дню, во время которой весь материальный мир гибнет. Утром Брахма творит мир заново. Через 100 лет жизни Брахмы происходит «великое уничтожение мира», в котором гибнут и мир, и все боги, и сам Брахма. Еще через 100 лет рождается новый Брахма, и цикл повторяется. «День Брахмы» разделяется на 1000 махаюг («великих юг»), состоящих из четырех юг каждая (Критаюга, Третаюга, Двапараюга, Калиюга).

[38] Джхала — инструментальная форма индийской музыки (традиция Хиндустани), обычно исполняемая в быстром движении и с широким использованием бурдонирующих струн

Тарана — тип композиции в музыке Хиндустани, характеризующийся применением слогов, звукосочетаний и отдельных слов, не связанных друг с другом

[39] Сам и кхали — «сильная» ударная доля и «средняя» доля («пустой удар») в цикле тала (аварта).

[40] Тан — быстрый инструментальный пассаж в раге; бол-тан — такой же пассаж, но в сопровождении слов.

Минд — глиссандо.

Мурки — украшение типа трели.

[41] Желание подчеркнуть высокое духовное содержание индийской классической музыки и стремление противопоставить ее другим сторонам жизни приводит здесь автора к полемическим преувеличениям (в частности, когда он отвергает влияние экономических и социальных причин на индийскую традиционную систему музыкального обучения, отделяя ее тем самым от исторического процесса). Однако этот полемический тон (и вообще, до известной степени, присущий книге) вполне объясним, если учесть искреннюю тревогу автора за судьбу классической музыкальной традиции и ее системы гуру — шишья в современной Индии. Бурные процессы экономического и культурного порядка, распространяясь на все стороны жизни, вовлекают в свою орбиту и музыку и музыкальное образование. В этих условиях система гуру — шишья парампара, обеспечивающая само существование и продолжение богатейшей индийской классической музыкальной традиции, подвергается реальной опас-

ности потерять свое былое значение и отойти на задний план. Вопрос этот очень сложен, неоднозначен, и следует признать, что, с другой стороны, традиционные институты, видимо, уже не могут полностью удовлетворить запросы быстро развивающегося индийского общества. В этом состоит одна из чрезвычайно существенных, жизненно важных проблем современной индийской культуры, вызывающих неподдельную озабоченность многих представителей индийской интеллигенции.

[42] Сарод — струнный щипковый инструмент, широко применяющийся в индийской классической музыке. Происхождение ведет от афганского рабаба и индийской лютни, известной в различных разновидностях еще до начала нашей эры. Изготовляется из тикового дерева; нижняя часть покрывается пергаментом, а гриф, не имеющий ладовых делений, — металлическим листом. У инструмента два резонатора и в общей сложности около 25 струн, из которых 6—7 — мелодические, остальные — резонирующие и бурдонирующие. Звук извлекается плектром — кусочком дерева, кокосового ореха или слоновой кости треугольной формы.

Сарод получил в Индии особую популярность после того, как его усовершенствовал Аллауддин Хан (ум. в 1972 г в возрасте более 100 лет). Выдающийся исполнитель-сародия, он был и известным композитором и педагогом, основателем гхараны, из которой вышли замечательные музыканты — Рави Шанкар, Али Акбар Хан, Аннапурна (последние — сын и дочь Аллауддин Хана).

В нашей книге приводится фотография известного исполнителя на сароде Амджад Али Хана.

[43] Эллора — небольшое селение близ Бомбея, известное комплексом средневековых пещерных храмов, украшенных великолепными скульптурой и резьбой по камню.

[44] Сита — героиня древнеиндийского эпоса «Рамаяна», жена Рамы.

[45] Речь здесь идет о Мохандасе Карамчанде Ганди (1869—1948), выдающемся политическом деятеле, который возглавил борьбу индийского народа за национальную независимость. Мировоззрение Ганди, сложное и во многом противоречивое, в значительной мере сформировалось на почве традиционных индийских религиозно-этических идеалов, таких, как «приверженность истине», «ненасилие», «аскетизм». Он сам следовал этим идеалам в жизни и вместе с тем сделал их немаловажным орудием политической борьбы индийского народа против британского колониализма. Влияние личности Ганди на массы было огромно; он был подлинным народным вождем, и день, когда он трагически погиб от пули фанатика-реакционера, стал днем траура для всей Индии.

Перечень имен индийских музыкантов и других деятелей индийской культуры, упоминающихся в книге

Аияр, Мадураи Мани (р. 1912) — известный певец, представитель музыкальной традиции Карнатак (Южная Индия), обладатель небольшого, но исключительно гибкого и мягкого голоса.

Али Хан, Амджад — выдающийся современный мастер игры на сароде

Али Хан, Баде Гулям (1903—1968) — выдающийся певец, баритон. Принадлежал гхаране Патиалы. Прославился песнопениями в стиле тхумри.

Борал, Рай Чанд— современный композитор, автор музыки к многочисленным индийским кинофильмам. Наряду с Панкадж Мулликом и Хемчанд Пракашем является создателем распространенного в индийском кино эклектического «индоевропейского» стиля музыкального оформления фильмов.

Вилаят Хан (р. 1924) — известный исполнитель на ситаре. Развил оригинальный стиль игры на инструменте в подражание человеческому голосу. Одновременно модифицировал и сам инструмент, и метод его настройки.

Гандхарва, Кумар (р. 1925) — один из наиболее известных современных индийских певцов, обладатель тенора большого диапазона. Прекрасный исполнитель некоторых классических раг, создатель нескольких новых. Его творчество многим обязано народной музыке.

Кабир — выдающийся индийский средневековый поэт (XV—XVI вв). В своих стихах проповедовал эмоциональную любовь к единому для всех людей богу, порицал идолопоклонство, кастовые и имущественные привилегии, воспевал равенство людей перед богом.

Карим Хан, Абдул (1872—1937) — известный певец, основатель гхараны Кираны (близ Дели).

Лочана, или Лочана Кави (XVII в.) — придворный поэт и теоретик музыки при дворе одного из князей на территории средневековой Митхилы (часть современного Непала и индийского штата Бихар). Автор трактата «Рагатарангини» («Река раги»).

Мира, или Мирабаи — раджастханская поэтесса XVI века, яркий представитель религиозного течения бхакти («бхакти» означает «приверженность богу»). В эмоционально насыщенных, мелодичных стихах-песнях воспевала бога Кришну, своего идеального возлюбленного, насыщала их своими самозабвенными любовными излияниями.

Муллик, Панкадж — *см. Борал.*

Наушад, Али — кинокомпозитор, автор музыки к демонстрировавшемуся в нашей стране фильму «Байджу Бавра», где им широко использован индийский музыкальный фольклор.

Пракаш, Хемчанд — *см. Борал.*

Ракха, Алла (р. 1919) — выдающийся мастер игры на табла, сопровождающих барабанчиках. Воспитанник Панджабской гхараны. Много выступал вместе с Рави Шанкаром, в частности, во время его гастролей в Советском Союзе в 1967 году.

Сайгал, Кундан Лал — известный индийский певец и киноактер. Прославился исполнением главной роли в фильме крупного индийского режиссера П. С. Баруа «Девдас» (1935). Фильм, поставленный по роману бенгальского прозаика Шоротчондро Чоттопадхая, вышел в двух версиях — бенгальской и хинди. Сайгал играл во второй. Рассказывают, что у актера во время съемок болело горло, и, чтобы не задерживать производство фильма, он стал петь вполголоса. Эффект оказался поразительным: негромкий хрипловатый голос придал исполнению необыкновенную лиричность, задушевность, проникновенность. По сути дела, Сайгалу удалось найти свой собственный стиль исполнения, сделавший его имя популярным и способствовавший громадному успеху фильма «Девдас».

Сюжет фильма вкратце таков. Девдас, молодой человек из богатой семьи, влюблен в Парвати, подругу детства. Когда он уезжает учиться в Калькутту, Парвати насильно отдают замуж. Девдас сильно страдает и начинает пить. Парвати пытается спасти его, но безуспешно. Они расстаются, а через некоторое время у дома Парвати находят умершего человека. Это — Девдас, до последней минуты жизни стремившийся к своей любимой.

Сур, или Сурдас — великий индийский поэт-певец (XV—XVI вв.). В своих лирических песнопениях, собранных воедино под названием «Сурсагар» («Океан поэзии Сура»), воспевал бога Вишну и главным образом одно из его воплощений — пастуха Кришну. С наибольшим вдохновением Сурдас описывает детство Кришны, его шалости и подвиги, материнскую любовь Яшоды и любовь, которую испытывают к нему пастушки, жительницы селения Гокуль в местности Брадж (центральная часть Северной Индии). В этой местности, на берегу священной реки Ямуны, жил и сам поэт, отразивший в своих песнях и красоту ее природы, и представления и идеалы ее жителей. Сурдас слагал свои стихи на местном языке — брадже, который благодаря ему приобрел значение языка выдающейся высокохудожественной литературной традиции.

Тансен — великий индийский музыкант XVI в., ученик Харидаса. Был самой яркой звездой при дворе знаменитого императора Акбара. Прославился исполнением композиций в стиле дхрупад. Автор нескольких приобретших известность раг.

Тьягараджа — выдающийся музыкант XVIII в., певец и мастер игры на вйне. Представитель традиции Карнатак. Был приверженцем культа Рамы, обожествленного героя древнеиндийского эпоса «Рамаяна».

Тхакур, Омкарнатх (1897—1967) — известный вокалист и теоретик музыки.

Фаияз Хан (1886—1950) — знаменитый певец, вышедший из гхараны Агры. Приобрел известность еще будучи молодым, когда в музыкальном соревновании при дворе махараджи Майсура поделил первое место с главным придворным певцом. Махараджа присвоил ему титул «Солнце музыки».

Харидас, или Свами Харидас («святой Харидас») — певец и поэт XVI в., принадлежавший, как и Сурдас, традиции религиозного течения кришнаитского бхакти. Уже в юности Харидас стал саннияси (отрешившимся от мира) и целиком посвятил себя воспеванию Кришны и его возлюбленной Радхи. Жил на берегах Ямуны, в селении Вриндаван, которое в кришнаитских мифах связно с детством и юностью Кришны.

Чембаи (Чембаи Вайдьянатха Аияр) — представитель музыкальной традиции Карнатак. Обладатель чистого звучного голоса, одного из лучших, как считается, на юге Индии.

Шанкар, Рави (р. 1920) — выдающийся исполнитель на ситаре. Родился в брахманской семье с давними культурными традициями. Вместе со своим старшим братом Удай Шанкаром, известным танцовщиком, много сделал для пропаганды индийского искусства в западных странах. Выступал как музыкант и танцовщик в труппе Удая, но затем приступил к углубленным занятиям на ситаре и, став мастером высочайшего класса, начал собственную творческую жизнь. Много гастролирует по всему миру с концертами и лекциями; является автором книг «Моя музыка» и «Моя жизнь»; выпустил больше тридцати долгоиграющих пластинок. Рави Шанкар — автор музыки к многочисленным кинофильмам и театральным постановкам.
Заслужила признание организаторская деятельность музыканта: он — один из создателей национального оркестра Всеиндийского радио «Видья Вринда», основатель музыкальной школы для молодежи «Киннара» в Бомбее.

Шарнгадева — музыкант и теоретик музыки XIII в., автор известного и весьма авторитетного трактата «Сангитаратнакара» («Океан музыки»). Изложение материала в трактате отличается систематичностью и полнотой. Весьма полно, в частности, представлены тала (ритмические формулы, выработанные индийской музыкальной традицией). Интересно заметить, что трактат привлек внимание Оливье Мессиана, который использовал тала из трактата Шарнгадевы для своих изысканий в области ритма. В своей книге «О технике моего музыкального языка» О. Мессиан так, например, комментирует образец индийского ритма — : «К любому ритмическому рисунку можно добавить (или изъять из него) сколь угодно малую длительность, которая преобразует его метрическое равновесие. Добавочная длительность, нарушающая регулярность чередования метрических долей, делает ритм „восхитительно прихрамывающим“, придает ему весомость, остроту» (цит. по кн.: «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966, с. 257). Эти слова современного мастера, несомненно, заключают в себе высокую оценку достижений средневековых индийских музыкантов, овладевших ритмами, к которым европейская музыка подошла лишь в XX веке.

Содержание

ИБ № 3013

РАГХАВА Р МЕНОН

ЗВУКИ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Путь к раге

Редактор Р. Шавердова Художник Р Вейлерт Худож. редактор А. Головкина Техн. редактор И. Левитас Корректор Н. Горшкова

Подписано в набор 13 10 81 Подписано в печать 22.10 82. Формат бумаги 84×108/32 Бумага типографская № 1 Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л 2,5 Усл п л. 5,46 Уч-изд. л (включая иллюстрации) 5,89 Тираж 5000 экз. Изд. № 11820 Зак № 1208 Цена 45 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул, 24.

$$М\frac{4905000000-496}{026(01)-82}584-82$$

45 к.

